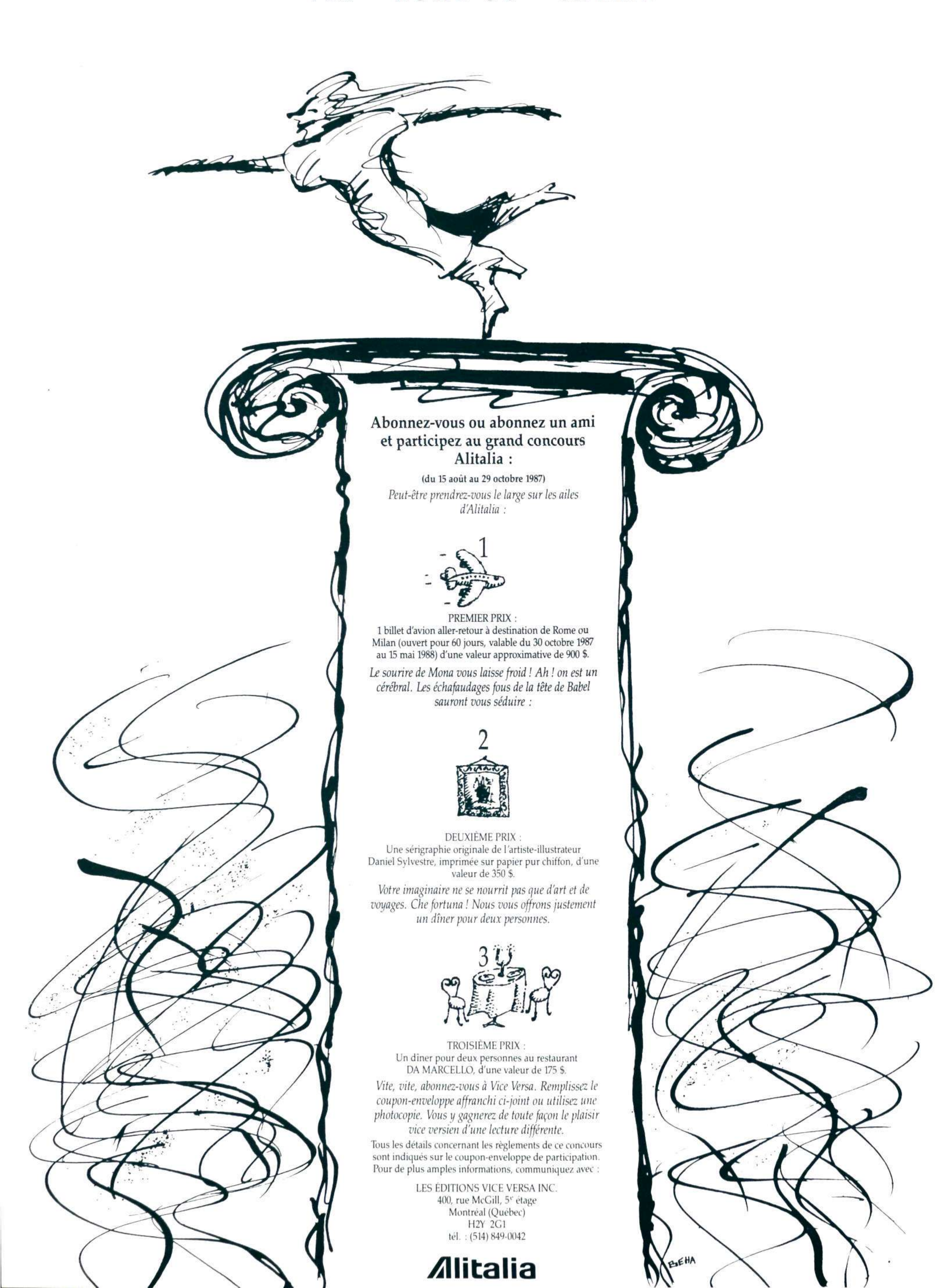

vice versa
N° 20 MAGAZINE TRANSCULTUREL
SOCIÉTÉ, LITTÉRATURE
CINÉMA, ARTS VISUELS
THÉÂTRE, MUSIQUE
4,00 $
Imaginaire des techniques
Ménard, Bertrand, Lagadec, Roy, Médam, van Schendel, Lévy
Alberto Moravia parle de Pasolini
The benign Terrorist
a fiction by Marcel Sagan
Chris Isaak, rocker de Fat City
Théâtre d'ici et d'ailleurs
France : 35 F — Belgique : 200 F — Suisse : 8 F — Italia : 7000 Lire — USA

Vice Versa c'est planant !

VIA ▸ ROME OU ▸ MILAN!



ALAIN PILON



vice versa

sommaire, summary, sommario

Imaginaire des techniques

IMAGINAIRE DES TECHNIQUES

Il eut été impardonnable de laisser passer l'occasion de l'exposition de Leonardo sans aborder un thème primordial chez cet humaniste : la technique. Comment aujourd'hui penser la technique quand on sait l'énorme place qu'elle occupe dans notre quotidien? Une réponse réside peut-être dans l'imaginaire qu'elle-même sécrète. Nous avons voulu explorer ce domaine dans des directions multiples dont certaines nous ramènent aux mythes originels de la technique. Qu'est-ce qui se joue dans cette surenchère pour vouloir maîtriser le monde? Ici est mise en cause la capacité même de transformer la nature et de la contrôler. Éternel débat. Une entrevue avec Paul Chamberland complète ce dossier.

À ce spécial sur la technique s'ajoute un dossier substantiel sur le théâtre d'ici et d'ailleurs. Nous y retrouvons bien sûr la chronique habituelle de Wladimir Krysinski qui, pour l'occasion, accueille une importante contribution de Marianne Ackerman sur le théâtre polonais, deux points de vue originaux de Francine Pelletier et de Sergio Martinez sur le dernier festival du théâtre des Amériques ainsi qu'un manifeste sur le théâtre expérimental québécois de Gaëtan Perron et Michel Peterson.

Ce souci de mieux rendre compte de l'actualité se manifeste par l'introduction d'une nouvelle chronique sur la musique rock qui sera signée par Michel Rondeau. Mais le plat de résistance demeure sans doute l'entrevue exclusive menée par Antonino Mazza avec le grand écrivain italien Alberto Moravia qui a accepté de parler du plus controversé de ses contemporains : Pier Paolo Pasolini.

• • •

Publier Vice Versa demeure, malgré le succès récent, une entreprise extrêmement hasardeuse. Jusqu'à présent Vice Versa a tenu grâce au travail acharné et désintéressé de ses artisans. Or voici que depuis deux mois on a pu embaucher du personnel grâce à deux programmes d'emploi du Ministère de l'Emploi et de l'Immigration du ministre Weiner. M. Guilbeault, député de St-Jacques, a appuyé notre projet. Que ceux qui nous ont soutenu dans l'obtention de ces programmes en soient remerciés.

IMAGININGS OF TECHNOLOGY

On the occasion of Leonardo da Vinci's exhibition, it would be unforgivable not to seize this opportunity to delve into one of the prime considerations of that great humanist: technology. Given the tremendous importance of technology in our daily lives, such an exploration is not easily undertaken. The answer may lie in the imaginings it itself inspires. We wanted to explore this realm from a number of perspectives, ranging from the original myths of early scientists to the split-second technical *wizardry of modern-day thinkers. We all know how much our future depends on these scientific advances,* despite the disastrous consequences some have had. An interview with Paul Chamberland is the final piece in this exploration.

To complement this special look at technology is an extensive series of articles on theatre happenings at home and abroad. Among these, of course, is Wladimir Krysinski's regular column, which on this occasion heralds an important work by Marianne Ackerman on Polish theatre; Francine Pelletier and Sergio Martinez offer two unique points of view on the recent Festival the théâtre des Amériques; also included is a manifesto focusing on the experimental theatre of Quebec artists Gaetan Perron and Michel Peterson.

This concern with presenting today's realities is also reflected in the introduction of a new column by Michel Rondeau, who comments on modern rock music. But the pièce de résistance remains an exclusive interview, hosted by Antonio Mazza, with the great Italian writer Alberto Moravia who agreed to discuss the most controversial of his contemporaries, Pier Paolo Pasolini.

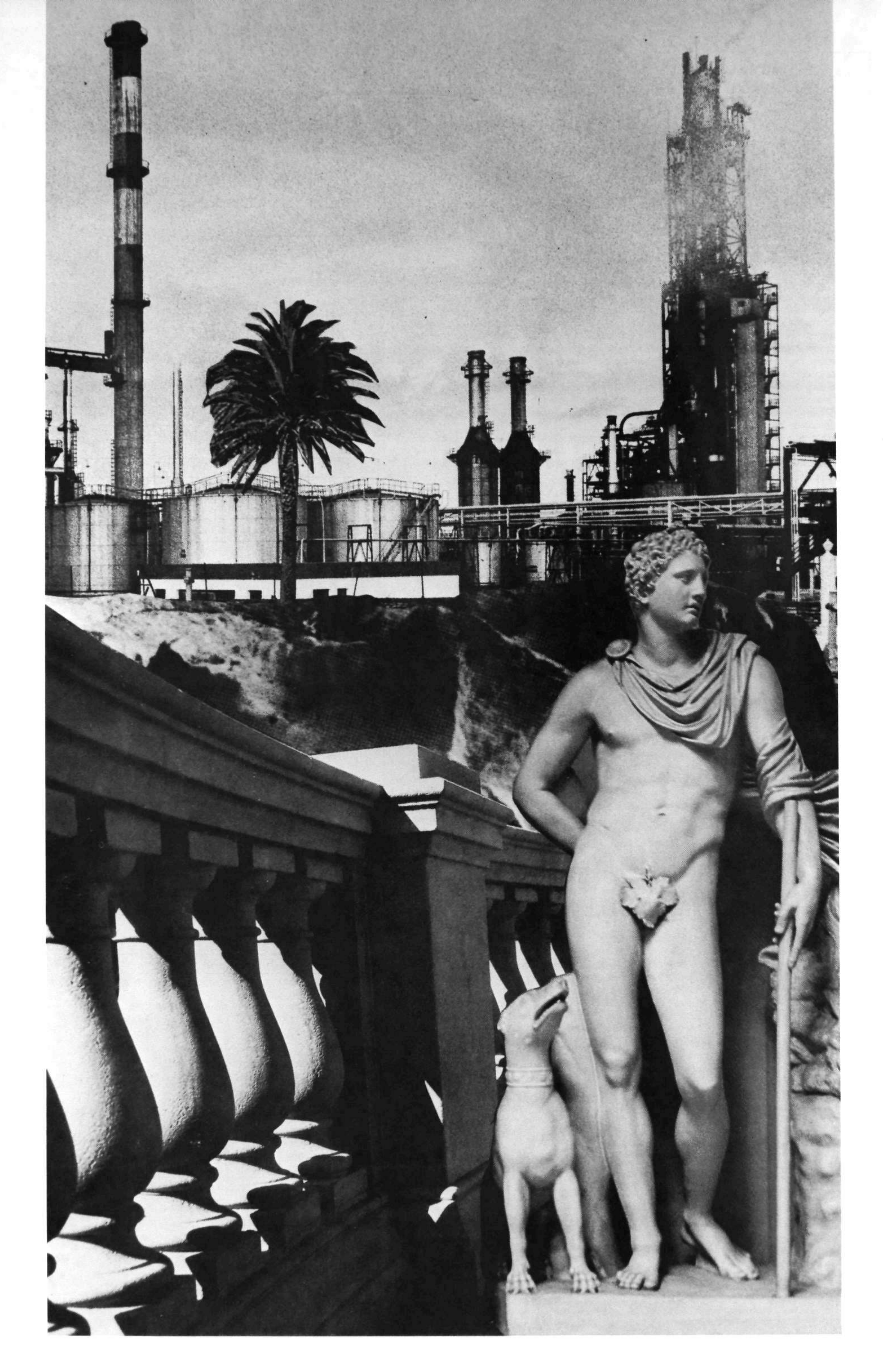
IMMAGINARIO DELLA TECNICA

Sarebbe imperdonabile lasciarsi sfuggire l'occasione fornita dall'attuale esposizione su Leonardo da Vinci senza affrontare un tema come quello della tecnica che fu primordiale per questo padre della scienza moderna. Come riflettere oggi sulla tecnica quando sappiamo l'enorme spazio che essa occupa nel nostro quotidiano. Una risposta può forse emergere dall'immaginario che essa stessa attiva in noi. Abbiamo voluto esplorare questo soggetto muovendoci su delle direzioni multiple, alcune delle quali ci riconducono ai miti originali della tecnica, e da lì fino ai pensatori della modernità e della velocità. Sappiamo bene fino a che punto il nostro futuro ne dipende, malgrado alcune sue conseguenze catastrofiche delle quali siamo tutti stati testimoni. Un'intervista con Paul Chamberland completa questo dossier.

La cronaca puntuale di Wladimir Krysinski accoglie in questa occasione un importante contributo di Marianne Ackerman sul teatro polacco; seguono due punti di vista originali di Francine Pelletier e di Sergio Martinez sul recente festival del teatro delle Americhe, e un manifesto sul teatro sperimentale quebecchese firmato da Gaetan Perron e Michel Peterson.

Con questo numero diamo anche inizio ad una nuova cronaca sulla musica rock curata da Michel Rondeau; si tratta di un passo verso un più stretto aggancio con l'attualità culturale. Ma la novità maggiore che questo numero di Vice Versa offre ai suoi lettori rimane senza dubbio l'intervista esclusiva fatta da Antonino Mazza col celebre scrittore Alberto Moravia, il quale ha accettato di discutere di uno dei suoi contemporanei la cui opera non cessa di generare controversia: Pier Paolo Pasolini.

Vice Versa. Date de parution : août 1987. Magazine transculturel publié par les éditions Vice Versa inc., 400 rue McGill, Montréal, Québec, H2Y 2G1. **Directeur** : Lamberto Tassinari. **Rédacteur en chef** : Fulvio Caccia. **Directeur artistique** : Gianni Caccia. **Comité exécutif** : Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari. **Comité de rédaction** : Pierre Bertrand, Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Anna Gural-Migdal, Gloria Kearns, Wladimir Krysinski, Mauro Peressini, Anne-Isabelle Piché, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari. **Correspondants** : Camillo Carli (Rome), Yves Chèvrefils-Desbiolles (Paris), Giose Rimanelli (New York), Dorina Michelutti (Toronto). **Ont participé à ce numéro** : Évelyne Abitbol, Marianne Ackerman, José Acquelin, Suzanne Beauchamp, Paul Bélanger, Linda Benedetto, Pierre Bertrand, Giuseppe Bonaviri, Fulvio Caccia, Lisa Carducci, Johanne Chagnon, Paul Chamberland, Mario Do Carmo Campos Gross, Gloria Kearns, Claude Lebuis, Bernard Lévy, Patrick Imbert, Sergio Martinez, Nicolas Mavrikakis, Antonino Mazza, Alberto Moriavia, Alain Médam, Guy Ménard, Leonard D. Moore, Wladimir Krysinski, Anna Gural-Migdal, Krzystof Ostaszewski, Aysel Özakin, Francine Pelletier, Gaëtan Perron, Michel Peterson, Anne-Isabelle Piché, F. A. Raborg Jr, Giose Rimanelli, Michel Rondeau, Christan Roy, Marcel Sagan, Giuseppe Samonà, Nicolas van Schendel, Lamberto Tassinari, Franco Zangrilli. **Graphiste** : Jean-Pierre Normand. **Illustrateurs** : Philippe Béha, Normand Cousineau, Stéphan Daigle, Anouchka Galouchko, *Marie-Louise Guay, Patrick Henley, Richard Parent, Pierre-Paul Pariseau, Daniel Sylvestre, Kamila Wozniakowska.* **Photographes** : André Clément, Carlos Sanchez, Yves Dubé, Phillipe Guillaume, François Le Pailleur, Wojciech Plewinski, André St-Arnaud, Riccard Valeri. **Illustration de la couverture** : Pierre-Paul Parizeau. **Correction** : Michel Rondeau. **Photocomposition** : Composition Solidaire inc, 525-2545. **Séparation de couleurs** : Adco-Litho. **Pelliculage** : Studio FOTRAM. **Impression** : Noir plus inc. **Distribution** : Messageries Dynamiques : 332-0680, Messagerie de presse internationale (ouest canadien) : 374-9661. Libreria Hachette s.a. (Buenos Aires). **Publicité** : Evelyne Abitbol, Enzo Caccia 849-3710. **Abonnements et administration** : Diane Pugliese, 849-0042. Abonnement : 6 numéros 18 $, institution/étranger 25 $, de soutien 50 $.
Dépôt légal : bibliothèque Nationale du Québec et du Canada. Troisième trimestre 1987, ISSN 0821-6827. Courrier de deuxième classe. Enregistrement n° 6385. Envoyer les avis et changements d'adresse à : Vice Versa, 400 McGill, Montréal (Qc) H2Y 2G1.
La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans le magazine, mais les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs. Vice Versa bénéficie des subventions du ministère des Affaires culturelles et du Conseil des Arts du Canada ainsi que du ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration.



Mythes de la technique

GUY MÉNARD



L'apparition, au cours des années récentes, de ce qu'il est convenu d'appeler les « nouvelles technologies » bouscule déjà notre environnement et risque de marquer encore plus décisivement dans l'avenir le paysage de notre existence. Peu de recherches se sont cependant intéressées jusqu'à maintenant à ce qu'on pourrait appeler l'impact de ces mutations technologiques sur le plan des représentations symboliques, des « visions du monde », voire des dimensions proprement *mythiques* de la culture. À vrai dire, s'il importe d'interroger la technique également sur ce plan, c'est au fond parce que, contrairement à ce qu'on a souvent et volontiers tendance à penser, la technique n'est jamais un objet *neutre* : loin d'être « d'abord là » et de « recevoir ensuite » du sens, celle-ci apparaît d'emblée comme manière de produire du sens, de faire advenir un certain sens de la relation au monde, et de privilégier *ce* sens par rapport à d'autres formes possibles de cette relation.

L'histoire des civilisation est à cet égard fort instructive. La technique y apparaît dès l'aube de l'humanité, comme une puissance éminemment dangereuse, lourde de tout un sacré de *transgression* : la technique, l'*outil*, donne à l'être humain un sentiment de *puissance* ; mais c'est, bien sûr, essentiellement au prix d'une *profanation* du monde, au sens d'ailleurs premier du terme : c'est en effet par la technique, par l'outil, que l'humanité constitue précisément l'espace *profane* (c.-à-d. à la seule mesure de l'être humain) comme séparé de l'ordre *sacré* du cosmos. Pourtant, l'objet technique est ambivalent : il est aussi ce qui permet de « revenir » à ce « sacré » dont l'humanité semble toujours conserver la « nostalgie » ; c'est cet objet technique qui permet d'obtenir, de capter des puissances sur-humaines grâce auxquelles il devient précisément possible de dépasser les limites de la condition humaine profane. (La flèche permet non seulement de terrasser le grand fauve, mais elle permet aussi d'entrer en communion mystique avec lui, de capter les puissances extra-humaines, sacrées, qu'*il* possède. Lancée vers le ciel par le chaman, elle permet *symboliquement* de l'escalader... D'où, bien sûr, un élément également fondamental de *crainte* lié à la technique primitive, c.-à-d. plus exactement, à la transgression et à la puissance que celle-ci met en jeu).

Ce qui explique vraisemblablement que la technique, dans ce premier univers symbolique de l'humanité, soit très étroitement *codée* dans des *mythes* qui en déterminent le bon usage, qui en fixent les limites, qui empêchent concrètement que ces techniques se développent au-delà d'un certain seuil. Un peu comme l'anthropologue P. Clastres a pu suggérer que les sociétés primitives luttaient contre un avènement de l'*État* qu'elles pressentaient néanmoins comme un horizon possible de leur devenir, de la même manière, on pourrait dire que les premières civilisations empêchent les techniques de se développer de manière autonome, c'est-à-dire de manière uniquement « instrumentale » et « profane », en les codant dans un *paradigme sacré* : facteur originaire de désordre et de transgression, la technique peut de cette manière devenir cela même qui permet de retrouver le contact avec les puissances sacrées du cosmos.

Le profane

Avec l'émergence de la civilisation grecque, c'est un tout autre univers symbolique de la technique qui se met lentement en place. La technique n'y apparaît plus comme codée par le monde des dieux. Pour la première fois sans doute, elle apparaît même comme quelque chose de purement profane, c.-à-d., comme une activité essentiellement instrumentale, fonctionnelle et, précisément de ce fait, largement *dévalorisée*. À la fois à travers leurs mythes et leurs traditions philosophiques, les Grecs semblent avoir eux aussi largement limité l'essor autonome des techniques au nom d'un refus de la tentation de puissance (démesure et transgression) qu'ils sentaient présente dans la technique (on peut par exemple penser à la terrible leçon du mythe d'Icare), aussi bien qu'au nom d'un refus éthique de laisser cette technique prendre le pas sur d'autres valeurs : les valeurs sacrées de la Cité et les valeurs éternelles de la Raison, du Logos.

Le Christianisme de l'Europe médiévale va à première vue creuser encore davantage cet écart entre le monde du sacré et l'univers profane de la technique. La conception chrétienne de la *transcendance* divine joue bien sûr ici un rôle déterminant. Elle renvoie au fond la technique du côté d'un monde *purement profane*, où elle constitue d'ailleurs un rappel douloureux des tristes conséquences de la Chute originelle (« tu gagneras ton pain à la sueur de ton front et... dans le vacarme des machines... ! ») L'« essentiel », le « salut », est ailleurs (et notamment dans le retrait monastique hors du monde). Paradoxalement, tout se passe comme si une telle attitude avait eu pour effet de laisser en quelque sorte la technique à elle-même, et à son essor autonome. Mais plus encore : la *technique* médiévale finira par être revêtue d'un nouveau symbolisme qui la *valorisera* positivement. Elle devient, dans le contexte des attentes millénaristes déçues de l'Europe médiévale, le moyen et le signe de la réalisation d'une *eschatologie* de plus en plus sociale et terrestre. Le retour glorieux du Christ se fait attendre : on comptera donc sur elle pour hâter l'avènement de la Cité Nouvelle, du Royaume de Dieu sur terre. Elle deviendra un « moyen » de la Providence qui, par elle, donne à l'homme la possibilité de parachever, voire de « corriger » au besoin, la création. Dans l'imaginaire occidental, la *technique* devient ainsi le moyen privilégié de transformer qualitativement le monde déchu par le péché, de le faire croître en fonction des desseins de Dieu, de son ordre, de sa justice, de sa providence, et bien sûr aussi du salut de l'homme.

Le Nouvel Âge d'or

L'Occident, de la Renaissance à la Révolution industrielle, va en un sens continuer de déployer — en la laïcisant de plus en plus — cette vocation eschatologique (et salvatrice) de la technique. En apparence, en effet, la technique (comme la science d'ailleurs) échappe de plus en plus à tout codage religieux et semble instaurer un nouvel ordre technicien purement profane, sous l'égide de la Raison conquérante et démythifiante. En fait, s'y manifeste ce que l'on peut voir comme une véritable « ruse » symbolique de la technique : si cette technique conquérante et profane peut se déployer ainsi jusqu'à l'explosion de la Révolution industrielle et du monde moderne, il semble bien que ce soit précisément dans la mesure où elle se réinsère dans un puissant univers symbolique qui la *resacralise* pour en faire le moyen d'un nouveau *salut collectif*, d'un nouvel *âge d'or* : en d'autres termes, d'un nouvel *ordre du monde*. Dans cette « religion » scientiste — et très prométhéenne — de la puissance technicienne, l'objet technique, principalement sous la forme de la *machine*, devient le symbole non plus d'une transgression dangereuse qu'il faudrait contraindre, mais bien au contraire d'un nouvel ordre sacré du monde que le *Progrès* va faire radieusement advenir...

Bien des indices donnent à penser que notre civilisation occidentale contemporaine demeure largement sous l'empire d'une symbolique prométhéenne qui attend non seulement toujours du déploiement de la puissance techni- ▷

Our Times

our times have proved correct
our beliefs have proved correct
victorious revolutionaries
murder
vanquished revolutionaries

vanquished revolutionaries
threaten
victorious revolutionaries

dolls have good intentions
teddy bears have warm little hearts

reality is taking shape
there is courage in this statement
unfortunately
i repeat unfortunately
only a jinx stands in our way

actually things are fine
it was worth winning
after all victory is most important
in victory there is certainty
without victory there are no values
so the victors tell us

everything is growing calm
even the birds are returning

Seattle, April 20, 1983

translated by Wojtek Stelmaszynski

Krysztof Ostaszewski



cienne la promesse d'un nouvel « âge d'or », mais qui étend en outre le « domaine » de cette puissance à l'ensemble de la société et de la culture : la *technique* devient tout à la fois le moyen et le symbole privilégié d'une transformation de l'ordre humain et social, tout comme elle l'avait été dans le domaine de la nature et de la matière.

En fait, si le « modèle » technique tend ainsi à imposer son hégémonie, on peut faire l'hypothèse que c'est dans la mesure où il semble permettre d'*effectuer concrètement* ce « rêve », jusque-là *d'abord symbolique* d'une raison réorganisatrice du monde, qui a si profondément marqué l'imaginaire occidental depuis le Moyen Âge. Là où le 19e siècle « rêvait » encore à l'*à-venir* de cette puissance (songeons par exemple aux anticipations de Jules Verne), notre époque vit avec la conscience quasi quotidienne de son *accomplissement*. C'est en fait un renversement déterminant de la figure symbolique de la technique qui semble bel et bien s'être opéré. La *puissance* ainsi déployée (par la technique) devient de plus en plus *elle-même* l'objectif et la fin, le but de toute technique. Celle-ci tend désormais moins à réaliser son projet originaire de réagencement rationnel du monde (cela étant à maints égards accompli) qu'à réaliser sa propre *effectuation*, c.-à-d. à réaliser cette *puissance* qu'elle recèle. La « puissance du rationnel » au service de laquelle s'était jusque-là mobilisée la technique s'est largement métamorphosée en *rationalité de la puissance*, devenue fin en soi. La technique moderne devient ainsi l'expression d'une *sur-rationalité* qui, bien entendu, de la pollution à la bureaucratie, en passant par l'escalade atomique, confine fréquemment à l'*irrationalité*... Et il semble bien que ce soit cette sur-rationalité qui, imposant la forme spécifique de la raison technicienne comme fin ultime (en lieu et place de toute autre finalité éthique), s'impose elle-même comme *valeur* suprême, ultime, absolue. La technique *doit* désormais être implantée, favorisée, développée *parce qu'elle est là*, inéluctablement.

À cet égard, la puissance à laquelle renvoie la technique moderne n'est plus tout à fait, on le voit, celle de cette « religion de la puissance » qui caractérisait le monde industriel en gestation et le radieux scientisme du siècle dernier. Notre époque ne nourrit plus le grandiose rêve de conquête d'une puissance encore *à venir*. Et pour une raison fort simple : cette conquête est, pour l'essentiel, *déjà réalisée*. La puissance *est là*, capable entre autres choses, de faire sauter bien des fois la planète... Notre civilisation contemple plutôt dans la technique moderne — émue de se voir si forte en ce miroir — la puissance aujourd'hui disponible : technique spéculaire qui renvoie à l'humanité moderne l'image de sa propre puissance.



Miroir

Mais il faut encore ajouter un élément capital. Lorsque la technique devient ainsi elle-même le symbole de sa propre puissance, elle revêt bel et bien les caractéristiques d'un nouveau « milieu sacré » (remplaçant à cet égard la « nature » de nos ancêtres). Or celui-ci ne semble pas échapper — il s'en faut — à ce qu'on pourrait appeler l'« économie anthropologique » du sacré. Tout « milieu sacré » tend en effet à s'épuiser avec le temps et nécessite de ce fait une revivification périodique. Et le fait est que le système technique ne paraît pouvoir ainsi conserver son caractère sacré qu'au prix de gestes et de rituels, voire de sacrifices, qui viennent périodiquement le régénérer. Il semble bien que l'on puisse interpréter ainsi la fonction symbolique notamment dévolue aux « innovations techniques » (et en particulier bien sûr à ces « nouvelles technologies » dont on nous chante les vertigineuses vertus depuis quelques années), comme à cette profusion de nouveaux « objets techniques » qui viennent en quelque sorte revivifier le corps technique sacré en remplaçant les objets techniques frappés d'obsolescence par de nouveaux, toujours plus performants (c.-à-d. plus puissants), qui « rassurent » par là même quant à l'éternelle jeunesse et à l'impressionnante vigueur de ce corps sacré.

Le schème technique s'imposant à toutes les autres sphères de la société et de la culture, il n'est pas étonnant de constater que ces rituels de régénération puissent également se repérer dans ces autres domaines. On peut d'ailleurs voir là une clé pour comprendre des phénomènes aussi divers que l'éphémère longévité des stars (qu'elles soient artistiques, politiques ou sportives), cette « errance sexuelle et affective » apparemment si caractéristique de notre époque, ou l'infatigable labilité de celle-ci aussi bien dans le choix de ses modes vestimentaires que dans le caprice de ses allégeances politiques...

Morcellement, émiettement, renouvellement continuel de l'univers symbolique : notre époque est bien toujours *prométhéenne*, mais c'est la figure de Prométhée *enchaîné* à son rocher, plus que celle de l'intrépide conquérant du feu, qui semble désormais l'emblématiser. Tel le *foie* du héros sans cesse dévoré par l'Aigle et sans cesse renaissant, notre civilisation ne cesse en effet de sécréter des fragments de mythes (c.-à-d. de *sens* et d'*espoir*) autour de nouveaux objets techniques sans cesse dévorés eux-mêmes par la voracité du Progrès et de l'Innovation...

Cette hégémonie contemporaine de la technique, inutile sans doute de le redire, semble résolument inscrite du côté d'un sacré de respect, de légitimation de l'ordre du monde, aux antipodes donc du caractère essentiellement transgressif de la technique primitive. Et cependant, il faut également interroger ce qui, dans les interstices de la sur-rationalité technique de notre époque, semble en quelque sorte lui échapper, notamment sur ce que G. Deleuze et F. Guattari, par exemple, ont proposé d'appeler des « lignes de fuite » : lignes de fuite qui, souvent sans bruit, remettent en cause cet « ordre » sur-rationnel de la technique en faisant appel à d'autres pratiques, dans lesquelles se laisse entrevoir l'antique pôle sacré de la *transgression*. S'il est indéniable que la technique actuelle (y compris bien entendu sous la forme de ces « nouvelles technologies » que nous connaissons aujourd'hui) contribue bien à imposer un nouvel *ordre sacré du monde* en renforçant la rationalité et la productivité, force est aussi de reconnaître — pour peu qu'on y soit le moindrement attentif ! — qu'elles donnent également lieu à de nouvelles applications souvent beaucoup plus « ludiques », à d'authentiques cristallisations du désir, voire à la création de nouveaux réseaux de convivialité. Les « maniaques de l'informatique », qui sacrifient leurs nuits à programmer des logiciels ou qui déploient des trésors d'ingéniosité pour en pirater d'autres, pour le seul *plaisir* du défi, offriraient sans doute ici d'excellents exemples. On pourrait les multiplier. Dionysos, dieu du plaisir, de la passion et de l'excès, se faufile peut-être encore aujourd'hui, à l'ombre des ordinateurs et des robots, en s'amusant à leur faire des pieds de nez, et à nous faire des clins d'œil. □

Notes

1. Guy Ménard, Département des sciences religieuses, UQAM. Cet article s'inspire d'une recherche menée avec C. Miquel. Un ouvrage plus élaboré paraîtra sur ce thème à l'automne 87, chez Boréal, sous le titre : **Les ruses de la technique : histoire du symbolisme des techniques**.

Scratchings on the Slate

After walking, our prints,
imbedded in the sand,
are like old moths against a light

The sea becomes delirious,
collecting them
upon its tidal pins

which makes of us allusions
to reality, or irony
exiled to rocks

The birds fly automatic writing
in the sky the wind erases,
and we are each the other's kin

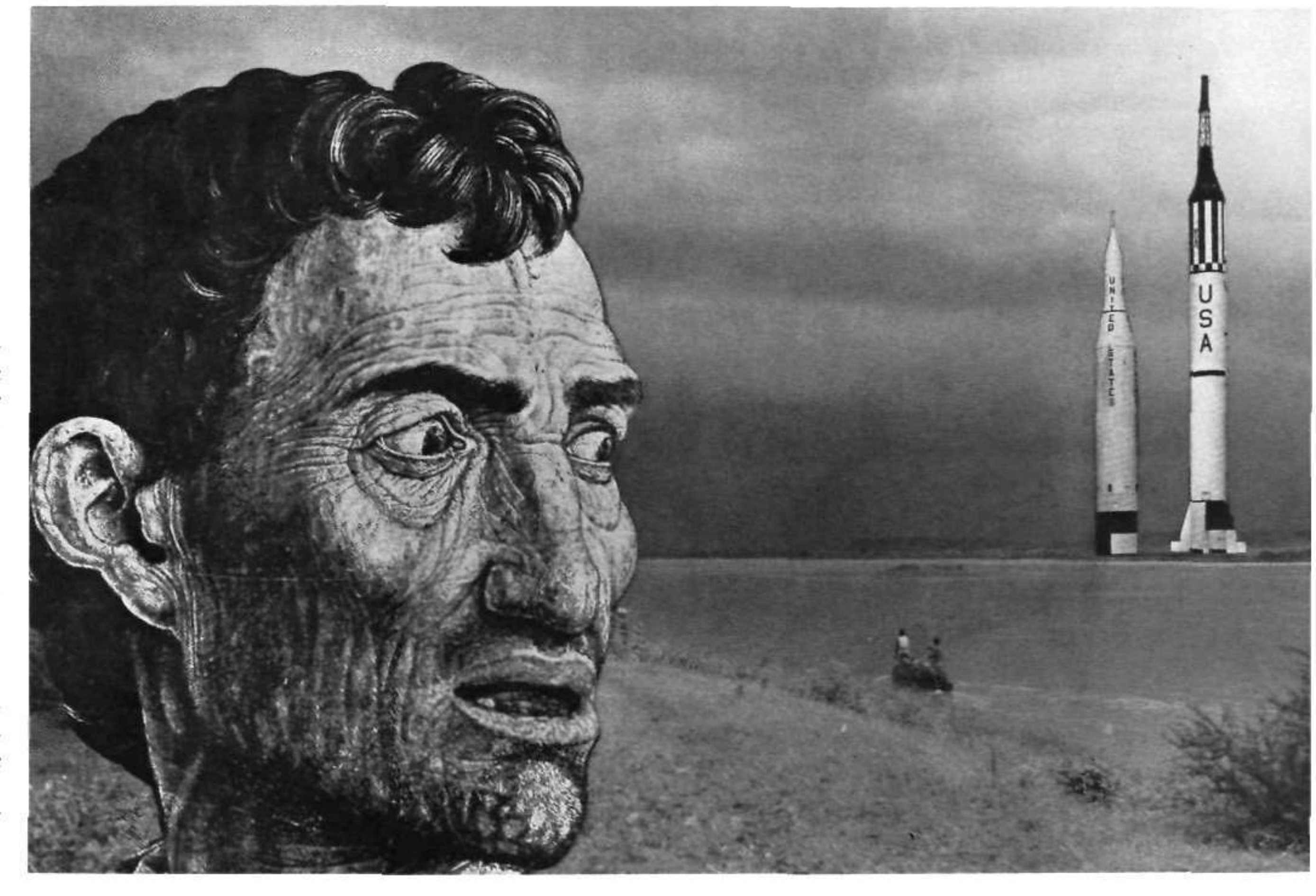
Frederick A. Raborg, Jr.

Médiations

PIERRE BERTRAND

L'origine de la technologie se perd dans la nuit des temps. Elle accompagne l'origine de l'homme lui-même. L'être humain est toujours entré en contact avec le monde à l'aide de « médiateurs », ne serait-ce au point de départ que la pierre taillée, la branche effilée, divers signes ou signaux inscrits sur les parois des grottes. Le système nerveux est déjà technologique, et très tôt, immédiatement, celui-ci est projeté à l'extérieur comme un prolongement, une extension. L'homme s'accouple à des machines pour constituer des mixtes technologiques : le nomade et sa monture, le primitif et ses masques, etc.

La technologie n'est pas à proprement parler extérieure à l'être humain, mais celui-ci est partie intégrante d'un ensemble technologique plus vaste, qu'il crée, et par lequel il est créé ou déterminé à son tour. Non pas manière de se couper du monde, dans une tentative de le dominer, maîtriser et éventuellement détruire (bien que ce puisse être l'effet de certaines techniques), mais d'abord manière d'entrer en contact avec le monde, de raffiner ce contact, de le multiplier, de rendre possibles des contacts impossibles en dehors de certaines techniques : le microscope électronique, le téléscope, etc.



L'homme n'est jamais nu, ou plutôt les moyens techniques qu'il met à sa disposition font partie de son corps, prolongent les organes de celui-ci, ce qui fait que l'ensemble homme-techniques constitue un corps agrandi, sophistiqué, multiplié. L'homme est fils du monde, émane de celui-ci, et ce qu'il crée, invente, que ce soit imaginations, *théories scientifiques, techniques ou technologies, s'inscrit* d'emblée dans ce monde, même sous un mode conflictuel. Le combat, le conflit, la lutte, comme le voyait déjà Héraclite, font partie du monde, loin d'être la marque d'une instance extérieure à lui. [1] Même les bombes, les moyens de destruction, l'appareil militaire, émanent du monde par l'entremise de l'homme, sont un prolongement du système nerveux de celui-ci, et donc un prolongement du système nerveux du monde. Le monde n'a pas besoin de l'homme, au sens où le monde peut exister sans l'homme, mais l'apparition de celui-ci crée un « pli » dans le monde, au sens où l'homme renvoie le monde à lui-même, le « dédouble » par son système nerveux, lui présente non pas un « double », une imitation, mais une « répétition », un renouvellement, une création ou recréation. L'homme, dans la technologie, continue le processus de création, de multiplication, de prolifération de l'univers, et plus spécifiquement de la vie comme force latente, créatrice de formes, de cet univers.

Non pas que tout aille pour le mieux dans le meilleur des mondes. De même qu'il y a des « catastrophes » naturelles, tremblements de terre, explosions d'étoiles, collisions de corps célestes, mutations explosives de la matière élémentaire, il y a invention de techniques ou de technologies « dangereuses ». On sait à quel degré de sophistication inégalée est parvenu l'appareil de destruction mondial : le pouvoir d'attaque est devenu tellement « instantané » qu'on se demande aujourd'hui si, dans le cas d'un accident, le pouvoir de décision pourrait encore être assumé par l'être humain, ou ne devrait pas être confié à la machine, plus rapide, capable d'emmagasiner le plus grand nombre d'informations. Les progrès de la technologie comportent des surprises pas toujours agréables. Faire exploser une bombe atomique est se servir d'une loi de la nature, celle de la conversion de la masse en énergie, mais cette application précise d'une telle loi est, on le sait, « catastrophique ». On se dit que si l'être humain a le pouvoir de manipuler ainsi la matière et les lois qui la régissent, il doit aussi *pouvoir* avoir la sagesse matérielle propre à la Nature comme ensemble immanent de ce qui est, matière inanimée, vie, homme lui-même. Et on se dit que si l'homme fait exploser la bombe, se fait sauter en l'air lui-même, ce sera la nature qui, au bout du compte, par cette entremise, subira ou expérimentera une catastrophe naturelle. L'homme, le système nerveux de l'homme, son cerveau, son cœur, sa raison et son affectivité, est lui-même le premier prolongement technologique de la Nature, au sens anthropomorphique qu'a forcément pour nous le terme de « technologie ». Premier chaînon encore explicitement naturel d'une technologie promise à un brillant avenir, les progrès de celle-ci ne cessent ensuite de se développer, de s'accélérer. Le « pli » constitué par l'homme au sein de l'être, du devenir, s'élargit sans cesse. Il devient tellement large, tellement ouvert, qu'il n'y a bientôt plus d'autre lieu pour nous, êtres humains du XXe et bientôt du XXIe siècle, que ce pli. Ce pli est la culture, la civilisation humaine qui a envahi toute la terre et qui rêve de s'étendre aux autres corps célestes, sans autre limite que celle des progrès de la technologie à un moment donné. Il est d'autant plus nécessaire de replacer ce « pli » dans son contexte plus large et de nous souvenir non seulement de notre « origine », mais de la surface courbée toujours déjà là et encore à venir, la Nature, sur laquelle s'inscrit ce pli.

Vitesses

Du strict point de vue qui nous préoccupe plus particulièrement, c'est-à-dire le point de vue de l'homme, *notre* point de vue, les changements technologiques induisent en nous, sur nous, des effets tels que nous ne pouvons même pas les voir, les penser : ils constituent, créent, développent notre être dans telle ou telle direction. Notre rapport au monde, au temps, à l'espace, à l'humanité, à nous-mêmes, en est continuellement, imperceptiblement et irréversiblement, affecté. Même le concept d'homme se modifie. L'homme n'a pas toujours existé, a existé, et est en passe de cesser d'exister, comme l'a montré Foucault. Les développements de la technologie, alliés au développement des sciences, sciences de la nature, sciences humaines, également au développement de la sensibilité et des manières de vivre, provoquent des « révolutions », des « discontinuités », des « sauts quantiques » dans la psyché, quand ils ne sont pas déjà des produits, des effets, des symptômes de ces « révolutions ». Notre conception de la Nature, notre vision de Dieu, changent. La Nature n'a plus le sens qu'elle avait pour nos ancêtres. Elle n'est plus cette réalité virtuellement infinie, mais un espace restreint, aménagé, conservé, protégé, dépendant de l'espace créé, ouvert par le « pli », c'est-à-dire de la civilisation. La Nature n'existe plus que comme miettes, morceaux, restes. Surtout, notre conception du temps, et donc notre vécu du temps a été irrémédiablement modifié.

La technologie moderne a introduit l'instantanéité comme nouveau dieu, nouvelle limite, nouveau sens, nouveau but. Tous les progrès de l'armement moderne vont dans cette direction. Depuis Einstein, l'idéal technologique peut se définir ainsi : atteindre la vitesse de la lumière, conçue comme vitesse ultime, la seule à pouvoir donner un sens concret au concept d'instantanéité. Non seulement les moyens de communication audio-visuels, mais les moyens de transport sont dans la course. Comment voir plus rapidement une image, et comment voir n'importe quelle image, comment entendre plus rapidement une voix, et entendre n'importe quelle voix. Réduire tout intervalle entre un désir et sa réalité. Comment traverser l'Atlantique plus rapidement, atteindre l'ennemi par une bombe qu'il ne pourra parer. On a pu déjà penser que les progrès de la technologie allaient créer un monde de loisirs, allaient nous laisser plus de temps libre. Le travail allait être effectué par ▷

PIERRE-PAUL PARISEAU

la machine, et d'une manière tellement rapide, qu'il ne nous resterait plus qu'à rentrer chez nous et à vaquer à nos loisirs. On oubliait que cette vitesse acquise, produite par la machine, allait influencer notre propre perception et vécu du temps, et que donc, l'« oisiveté » ne serait plus la même. Nous-mêmes allions acquérir, intérioriser cette vitesse de la machine, même dans nos loisirs, dans notre oisiveté, nous serions possédés par cette fébrilité, cette agitation de la machine, tournant un bouton ici, en fermant un autre là, décrochant le récepteur du téléphone, étant sollicité par mille machines, vidéo, ordinateurs, télévision, téléphone, automobile, avion, nous mariant inconsciemment à leur rythme. Si bien qu'on peut ne rien avoir à faire, notre travail étant effectué par la machine, mais nous ne cessons de nous agiter dans notre coin, comme si le temps nous manquait, comme si, même dans nos piétinements, nous essayions de tendre vers la vitesse de la lumière, cette vitesse étant déjà celle des neurones de notre cerveau. Nous avons intériorisé le cosmos, puisqu'aussi bien nous faisons partie du cosmos. Il nous manquait de connaître cette caractéristique spécifique du cosmos, la vitesse, et une fois que nous la connaissons, nous tentons de l'incarner dans nos prolongements nerveux, à la fois intra et extra-cérébraux.

Lenteurs

Les choses sont sans doute complexes. Car si cette vitesse nous sollicite toujours de plus en plus, à l'image de notre technologie qui envahit toujours davantage notre vie, il y a pour ainsi dire moyen de « déjouer » cette détermination. Il n'y a certes pas moyen de faire l'économie de cette vitesse, à moins de vouloir régresser. Mais il y a moyen de l'utiliser, de s'installer en elle, pour accomplir les promesses faites, et trouver en elle un nouveau calme. Comme lorsqu'on se laisse bercer par le ronron d'un avion qui nous transporte à toute allure. La vitesse est à plusieurs égards un leurre. Elle est un leurre tant qu'elle semble valoir pour elle-même, tant qu'elle ne se marie pas avec son contraire, du moins contraire apparent, la lenteur. C'est en effet à force de lenteur qu'on parvient à se glisser dans les choses, y compris dans un rayon de soleil, de sorte à pouvoir épouser leurs infimes variations, leurs mouvements microscopiques. S'il est vrai que la lumière voyage à la plus grande vitesse, faute de pouvoir atteindre nous-mêmes cette vitesse, il ne nous reste peut-être qu'à trouver une nouvelle immobilité, qui nous permette de sentir, percevoir les radiations de la lumière, ses jeux, ses nuances, son diapré, son devenir même. Comme le lendemain d'une cuite : tout est lent, très lent, nous sommes moins rapides que le temps, ce n'est pas nous qui manquons de temps, c'est le temps qui nous manque, nous devenons plus lents que les choses, nous les prenons à rebours, par derrière, et dans cette lenteur nous pouvons épouser leurs mouvements infinitésimaux. Alors est mise en pratique la belle phrase du cinéaste Alain Resnais : « On ne vit, aussi pressé que l'on soit, que pour mourir. Alors, pourquoi se presser ? » On est alors dans un état où l'on peut emprunter les plus grandes vitesses, sans nécessairement s'adapter à elles, sinon superficiellement. Car, comme l'a bien montré Paul Virilio, la logique infernale de cette toujours plus grande vitesse est le court-circuit de la vie, comme elle est déjà, dans l'appareil militaire, le court-circuit de la décision humaine.

La technologie moderne nous donne la vitesse. Nous n'avons pas à nous rendre esclaves de nos propres esclaves. Après tout, aussi banal que cela puisse sonner, toute cette technologie est notre produit. Si nous inventons la montre, c'est pour nous aider, non pas pour nous angoisser. Si notre technologie a assumé le pôle de vitesse, il nous reste à assumer d'autant plus l'autre pôle, celui de la lenteur. Une lenteur sans vitesse fait que nous perdons notre temps. Une vitesse sans lenteur fait que le temps nous perd. Célébrer les noces de la vitesse et de la lenteur, tel est le défi qui se pose à nous aujourd'hui, dans une dimension où la technologie est un outil et non maîtresse du bal, dans une dimension où tout défi technologique doit être « encadré » par un défi humain. [2] Retrouver le sens, le fil du temps. Laisser les machines s'agiter pour nous. Elles ne meurent pas, elles, et ne connaissent donc rien à la joie volatile, éphémère, de vivre dans son corps, pour une fois, et une fois seulement. □

Notes

1. « Il faut savoir que le combat est universel, que la justice est une lutte et que toutes les choses naissent selon la lutte et la nécessité. » Héraclite, dans Jean Brun, **Héraclite**, Seghers, p. 126.

2. « L'homme qui consulte sa montre est comme l'homme qui prend un train de nuit où il s'endormira jusqu'à l'arrivée : c'est consciemment et volontairement qu'il se subordonne provisoirement à un mécanisme qu'il a créé. » Raymond Ruyer, **La cybernétique et l'origine de l'information**, Flammarion, p. 173.

La rareté

La rareté, si elle existait, aimerait éperdument le nouveau comme habitude-à-ne-pas-être. Le monde qui embarrasse, contradiction logique, ne peut être imposé. Ne plus séparer absolument, ne plus centrer toutes choses :
les enfants retrouvés, reconstruits, recommencés ; leur complète incertitude.

Biologiquement, historiquement, j'existe dans quelque chose ; non adaptation du milieu. Provenir. La perfection requiert un commencement, un seul ; l'inadaptation, une fin. Est concrète l'existence elle-même intervalle surmonté :
c'est le principe de raison,
la faculté d'inverser l'horizon

Michel R. Guay

Ruptures

Claude Lagadec

Toute notre pensée de la technique est sous le signe d'une *rupture*. Rupture entre le moyen et la fin, entre le savoir et le faire, entre la répétition et la création.

Notre langage dit fortement cette rupture. *Ars* et *Technè* avaient exactement la même acception, respectivement en latin et en grec : l'ensemble des habiletés, des connaissances et des produits du travail humain manuel autant qu'intellectuel. Pour nous, au contraire, l'« art » est le fait d'un individu spécialisé dans la production de l'inutile, et qui de plus est exclu de la science ; et la « technique », d'autre part, est pour nous le fait d'un simple exécutant inapte à se donner des finalités propres. On ne saurait imaginer de rupture plus complète entre l'utile et l'inventif, ou entre le savoir et le faire.

Et nous envions, un peu incrédules, les gens de Bali qui disent : « Nous n'avons pas d'art, nous faisons seulement chaque chose du mieux que nous pouvons ».

Au siècle dernier, le principal théoricien de cette séparation est probablement Karl Marx, qui a vu dans la technique le moment créateur de l'auto-engendrement de l'être humain par l'être humain. Pour Marx, la rupture est toujours déjà-là, consommée et réelle dans ce qu'il appelle « l'aliénation », et la technique n'est pour lui que la médiation d'une reconquête, l'instrument par lui-même neutre et positif qu'il suffit d'arracher des mains du capitaliste.

Pour Marx critiquant le capitalisme, comme pour Marcuse critiquant Marx et pour Habermas critiquant les deux premiers, la technique est entre nos mains comme l'esclave est à l'empereur romain qui lui ordonne de faire ceci ou cela. La technique ne serait donc fondamentalement qu'un instrument docile, inerte et neutre face à l'indétermination du sujet qui en fait ce qu'il veut. Ce sujet se pense dans la nature comme un Dieu dans son jardin, et la technique n'est qu'un pont lui permettant à son gré de transformer la nature.

McLuhan

Toute cette philosophie de la technique, y compris celle de Marx, est un humanisme, c'est-à-dire une théologie : la thèse de l'auto-engendrement de l'homme par l'homme est un *remake* du Dieu *causa sui*. C'est tout ce qui en reste, mais il est tenace.

Sommes-nous vraiment dans la nature comme un dieu dans son jardin ? Qui ne voudrait au contraire, comme Rimbaud, être par la nature comme avec une femme ? Je veux dire d'où vient la rupture ? La rupture qui précède toute notre pensée de la technique et nous fait croire que les techniques sont seulement des ponts ou des moyens ? D'où nous vient cette certitude que raisonner c'est nécessairement séparer ?

Je tenterai de montrer dans la suite de ce texte qu'il n'y a pas d'auto-engendrement de l'homme par l'homme parce que nous sommes des vivants. Chacun de nous a une mère et cette mère n'est pas vierge. La thèse utilisée sera celle d'un des plus grands penseurs de la technique, et le plus mal compris, Marshall McLuhan. La thèse de McLuhan sera exposée ici dans un langage de biologie. Il est entendu que cet auteur ne parle pas de biologie, mais c'est ce qu'il veut dire par « les médias sont les extensions de l'homme ». Tout comme Marx ne parle pas de « technique », et cependant



c'est ce qu'il signifie par « les forces productives ».

Il est aberrant, et typique de l'homme de lettres, le *lettré* que nous sommes, d'avoir réduit la thèse de McLuhan à l'idée que le médium dont il parle est un médium de communication de masse. McLuhan est un professeur d'anglais, poète et visionnaire, qui interprète tout en termes d'information au sens des sciences de l'information. Ce qu'il veut dire par médium c'est une technique, toute technique, n'importe quelle technique. La première technique est le langage.

Et le langage fut

Imaginons l'apparition de cette première technique au cours de l'évolution de la vie. La scène se passe quelque part entre trois millions et 100 000 ans avant le présent, peut-être. Avant le langage notre ancêtre anthropoïde a, disons, cinq sens, comme le chimpanzé d'aujourd'hui : goûter, odorat, ouïe, toucher, vue. Ces cinq sens sont des « guichets » dirait David Hume, des interfaces coordonnées et hiérarchisées entre elles dans un équilibre relativement stable grâce auquel la bête reçoit et transmet des informations. L'apparition du langage, qui est une invention de l'évolution de la vie, bouleverse profondément et de façon irréversible cet équilibre relatif entre ces cinq sens. L'oreille et l'ensemble de l'appareil buccal et phonétique se développent et acquièrent alors une importance primordiale, forcément aux dépens des autres sens, la vue et surtout l'odorat, qui amorce à ce moment sa longue atrophie.

Dans la suite de l'histoire humaine, la parole sera un jour écrite et cette fois c'est la vue qui devient favorisée aux dépens de l'ouïe ; quand le mot est écrit il entre dans le monde et acquiert une existence objective. Plus tard encore, la parole devient imprimée et le sujet cartésien apparaît pour la première fois dans l'histoire comme étant à l'origine de toute valeur, ce qu'Aristote n'aurait pu imaginer, pendant qu'en même temps Kepler-Galilée-Newton inventent le pur objet de science qui est mathématique, dépourvu de toute valeur et moralement neutre. Dès ce moment est achevée la rupture que nous connaissons encore aujourd'hui entre l'art, la technique et la science.

L'idée centrale est que nous sommes un corps. Ce corps est doté d'un système nerveux central et d'un « métabolisme » sensoriel et perceptuel. La première distance, la première aliénation résulte de la première technique : Au commencement était le Verbe... Pour l'animal que nous étions, parler-penser c'est une façon de se dessaisir du réel pour le reprendre autrement, c'est, dit McLuhan, quitter la conscience cosmique immédiate dont parlait Bergson. Parce que nous sommes un corps, cette première technique, comme toute technique, est reçue comme une agression déstabilisatrice d'une adaptation biologique antérieure et qui est dorénavant perdue. En biologie, cet événement a un nom qui est le stress au sens d'Hans Selye, et dont la dernière phase, l'épuisement, est une auto-amputation par laquelle l'organisme isole la partie lésée, la désensibilise et tente d'expulser au loin l'innovation considérée comme un corps étranger.

Tenez-vous bien, je continue mon histoire. Au commencement, donc, était le Verbe et le Verbe paraissait terriblement lointain. C'est l'effet normal de toute technique quelle qu'elle soit, roue, locomotive ou radar, de nous apparaître ainsi au loin, là-bas, *out there*, sans lien organique apparent avec nous-mêmes comme sujets. Toutes les techniques, dit McLuhan, sont des extensions de nous-mêmes, des tentatives de reconstituer un équilibre et une unité perdus, et qui, parce qu'elles échouent en cela, produisent une nouvelle auto-amputation quand le pouvoir perceptuel ne peut ni localiser ni éviter la nouvelle cause d'irritation. Toutes les techniques humaines sont des zones de nous-mêmes qui sont désinnervées et de ce fait nous semblent lointaines, étrangères et dures comme des cicatrices permanentes. La plaie n'a pas guéri au flanc de celui qui ressuscite. Aimer Dieu c'est avoir mal à sa mère.

Media make happen, do not make aware. L'auto-amputation interdit l'auto-reconnaissance. Ce que nous appelons la conscience de soi n'est pas du tout une « présence à soi » ou l'unité qu'on nous a dite, c'est au contraire l'indice de la séparation du corps d'avec lui-même. Je est une fiction langagière divinisée par la bête parlante, c'est l'idole consolatrice d'un désarroi sensoriel, l'icône d'un chagrin tactile, le temple vide où Narcisse pleure sa perte. Parfois, je pense, parfois je suis, *confusion will be my epitaph*.

La technique comme prothèse

En d'autres mots, la technique est certes un prothèse, ce que nous avons toujours su et qui nous donne un contrôle accru sur l'environnement, mais par la suite, le prix à payer par l'organisme est que cette prothèse s'incarne comme un ongle, elle se retourne sur elle-même et « s'invagine » comme on dit en médecine (l'invagination de l'intestin provoque son occlusion) : l'extension de nous-mêmes nous insensibilise et nous rend goûrds sur un lieu sensoriel donné, comme à la mort les yeux se révulsent et regardent en dedans. L'extension nous fait devenir autre et méconnaître l'amputation, Narcisse ne se reconnaît plus dans ce qu'il voit et proteste : « Ceci n'est pas moi ! » C'est ce qui se passe lorsque nous disons : nous ne sommes pas des animaux ; le travail est aliénant ; la ville est inhumaine. Narcisse, on le voit, n'est pas du tout un jouisseur ou un hédoniste, c'est un informe et un atrophié : « Ah, si je pouvais sentir quelque chose ! » dit-il entre deux lignes du sacrement de la cocaïne.

Une bonne partie sinon la totalité de ce qu'on appelle l'inconscient est en fait le subliminal : non pas ce qu'on ne sait pas mais notre manière particulière de savoir, avec ses contraintes propres déterminées par l'adaptation de l'organisme à l'état historique de la technique. C'est l'ensemble des a priori de la sensibilité de notre temps et des interprétations perceptuelles qui délimitent nos interrogations et nos certitudes.

Comme avec une femme

Les techniques ne sont pas des ponts entre nous et la nature, elles *sont* la nature, une partie extensionnée de nous-mêmes qui sommes une partie de la nature. Les abeilles sont les organes sexuels des fleurs qu'elles pollinisent, et nous sommes l'organe reproductif d'engins qui altèreront par la suite la ratio de nos sens. Le travail humain n'est donc pas l'auto-engendrement mais seulement la modification, biologiquement irréversible, de ce que chaque époque successive appelle *la nature humaine*. L'invention d'une nouvelle technique transforme un ou plusieurs de nos sens en un vagin qu'elle ensemence de notre avenir. Le prétendu cheval de Troie était en fait une jument, gravide.

Une interprétation analogue à celle de cette courte série (parole, écriture et imprimerie) peut être appliquée à toute technique, des transports, des armes, des vêtements, ou ce que l'on voudra. Cette approche est unificatrice de notre savoir et nous aide à comprendre pourquoi notre pensée de la technique passe sans arrêt de l'angélisme utopique au désenchantement de l'Apprenti-sorcier : nos origines ne sont pas un peu au-dessous des anges mais un peu au-dessus des singes. Et l'on remarquera que cette approche est plus matérialiste et plus proche de la science que tout ce que le marxisme a pu dire sur le sujet.

Mais le fait central de l'histoire technique d'Occident, pour McLuhan, réside dans la galaxie Gutenberg qui nous a appris que voir c'est croire : regardez mais ne touchez pas ; attendez le feu vert en vous demandant si la vie a un sens ; soyez raisonnables en épelant indéfiniment la nature et la nature humaine que votre analyse met en miettes ; épanouissez votre Je dans la fête du malheur des amants désunis, « l'ère du vide » est la recette de l'exténuation du couple.

Cette ère tire à sa fin. Depuis plus d'un siècle notre animalité s'est asservie à l'électricité, qui est le médium absolu parce que sans contenu, l'information pure qui retribalise, mais autrement, ce que Gutenberg avait disjoint. La galaxie Gutenberg avait fait de nous des experts dans l'art de diviser, et la plupart de nos maîtres à penser sont des démolisseurs. Dans cette voie nous sommes clairement sans avenir, dorénavant incapables d'imaginer des rapports sociaux passionnants.

Mais là où l'imprimerie avait divisé, nationalisé et individualisé la pensée, l'électricité unit, retribalise et parcellise.

Nous retournerons un jour dans le mythe, et serons alors par la nature comme avec une femme. ☐

ANDRÉ CLÉMENT

Objets du temps

ALAIN MÉDAM



Parmi l'infinité des choses du monde, certaines se transforment en objets pour les contemporains d'une culture. Elles se jettent au devant d'eux, se précipitent à leur rencontre et ainsi devenues ob-jets, les gênent dans leurs propres mouvements. Elles les arrêtent, les contrarient et les interrogent. Toute chose, donc, n'est pas par elle-même un objet : pour qu'elle le soit, il faut qu'elle fasse obstacle, du reste le terme même d'objet n'apparaît en Europe qu'après la Renaissance. Pour que ce mot prenne droit de cité dans l'espace sémantique de ce temps, il faut que l'homme lui-même se mette en branle et, voulant maîtriser le monde, fasse que le monde ne soit plus innocent. Plus rien n'est neutre ni indifférent : tout se métamorphose alors en obstacle possible, en difficulté à aplanir, en énigme à dénouer. Ce monde composé d'objets qui, déjà, ne sont plus des choses devient tout entier un objet : objet de préoccupations, de convoitises, de savoir-faire.

L'objet se met en marche, en fait, lorsque l'homme entreprend de franchir des distances inconnues sur la route du progrès. Il se manifeste comme objet lorsque la culture de l'homme commence de s'interroger sur sa propre conduite et entend surmonter cet obstacle — la nature — qui limite les élans du sujet. La course à la technique naît de cela : de ce refus d'un monde adverse qui lui-même se met à courir d'autant plus vite, d'autant plus agressivement au devant de l'homme que celui-ci y étend son emprise.

Le civilisé, à ce moment-là, est tenu de traiter l'objet. Il l'analyse et le com-prend s'il le peut et s'il parvient effectivement à faire le tour de cette chose qui se lance au devant de lui, il continue de la tenir. Il la contient et s'y contient. L'homme englobe la chose, la façonne, afin qu'en ses courbes, il puisse se placer. Il travaille la planche, en extrait la chaise et s'y installe. Il fait le tour du marbre, y sculpte la splendeur et se place à ses pieds. Il humanise son monde. Ainsi, par l'art de faire qu'à présent il déploie et précise, il fait que ces objets, qui déjà, par la force de son seul mouvement, ne sont plus des choses uniquement, deviennent ses œuvres. Ce que l'homme y déchiffre quand il les regarde, ce ne sont plus seulement les questions que ces obstacles lui posent mais ce sont les réponses, les valeurs, les techniques qu'il y a investies. Ces objets, maintenant, lui parlent de lui et en cela ne lui posent plus des questions — cruellement naturelles — de vie ou de mort mais réfléchissent les réponses, plutôt — foncièrement culturelles — qui témoignent de sa propre existence.

Sur des moquettes moelleuses et sur des musiques douces

Changeons d'époque. Aujourd'hui la technique domine tout. L'homme reste un loup pour l'homme, c'est entendu (et il faut changer ça !) mais l'objet, non, n'est plus rien qu'un agneau. Châtré, désensauvagé, il n'a plus de vigueur, plus d'aspérité. L'objet ne se lance plus comme un fou à l'encontre de l'homme. Ne l'attend plus au coin du bois puisque l'homme, dans sa ville performante, en a fait sa chose à nouveau, puisqu'à le modeler, le polir, il l'a fixé une fois pour toutes.

L'individu cultivé est devenu producteur d'objets domestiqués mais ce qui est asservi asservit à son tour. On découpe désormais des objets multinationalement standardisés pour les besoins de leur diffusion de masse. Ce siège en plastique, ainsi, n'est plus vraiment une œuvre ou s'il l'est, c'est en tant que séquence anonyme saisie de façon fortuite dans un déroulement continu de sièges en plastique préélaborés [1]. Ce siège-là, à l'extrême, acquiert la fluidité de son propre simulacre. Ce qui compte, ce n'est plus le tenace mais le signe, plus la matière mais l'indice utilitaire de sorte que dans cette atmosphère soft sur des moquettes moelleu-



ses et sur des musiques douces, le concert des techniques nous joue l'air de ne pas y toucher. Le monde n'est plus qu'un hologramme. Son insaisissabilité en trompe-l'œil est la preuve même de ce que nous l'avons saisi.

Un monde plat, cependant, est trop insignifiant. Dès lors, en toute urgence, il faut trouver des profondeurs de champ à nouveau, des double sens car sinon ceux-ci ne seraient plus supportables, ne portant plus en eux de mystère. La publicité essaie donc de faire vivre tout l'inerte de la marchandise : elle veut nous rendre, par les voies de l'ambivalence, de la surimpression des signes, une émotion qui sinon se perd. Le design pour sa part s'attache à questionner de façon insolite des objets dérisoires, répétitifs, qui sans cela ne serait plus que chose-réponse : aussi terne qu'une utilité sans passion.

La technique est aujourd'hui au service de l'apparence : elle se voue à la mode désormais tandis qu'il n'est d'autre objet aux incessants changements d'objets que d'imposer à l'inerte toute une ronde fébrile du jamais vu, ni osé, nous donnant l'illusion de l'objet effectif. Ce qui vient au devant de nous aujourd'hui ce n'est plus guère la chose menaçante, venue du fond d'une nature hostile ; ce qui nous arrête, c'est la chose bizarre plutôt, provenue d'une culture étrange qui n'a de cesse de nous surprendre. L'homme est un look pour l'homme ; l'objet son leurre.

Choses vivantes

Pendant que nous pensons dominer la situation, n'observons-nous pas une autre situation se présenter à nous : toute une autre scène où l'objet est là à nouveau, tout aussi virulent, mais à des échelles cette fois largement inédites ? Ce qui est objet à présent, objet de préoccupations et de défis, ce n'est sans doute plus l'ustensile, ni l'édifice, ni le moyen de transport. Ce qui désormais s'objecte à nos pas sans que nous sachions comment le prendre ni le comprendre c'est plutôt ce méga-objet que la civilisation du jour nous lance cruellement au visage et qui se nomme mégalopole, terrorisme, drogue, surpopulation, pollution, surarmement...

Qui, par exemple, peut prétendre encore pouvoir faire le tour de cette métropole multimillionnaire ? La façonner au mieux ? Cet objet nous semble devenir surnaturel, obéissant à un nouvel ordre de naturalité. Cette chose-là, cette mégalopole, serait-elle devenue chose vivante ? Formerait-elle une totalité en marche, une totalisation qui s'autogénère et s'autoprogramme sans que nous ne puissions plus la vouloir telle qu'elle est ni seulement la penser telle qu'elle va ?

Nous-mêmes nous voyons nos vies devenir choses, tandis que ces choses — venues de nous, pourtant ! — nous paraissent prendre vie et nous étreindre alors que nous ne savons plus les tenir. Ces totalités nous laissent sans moyen. Or c'est à leur présence que nos esprits doivent faire face si nous n'entendons pas qu'elles nous cernent mortellement. Les questions de vie ou de mort ne proviennent plus de la nature mais d'une culture à ce point hors d'elle-même que ses propres œuvres ne lui sont plus naturelles ni complices. Ces choses-réponses dont nos cultures prométhéennes avaient voulu couvrir le monde — pour le domestiquer — nous posent à leur tour de sauvages et terribles questions.



Réseaux et nuées

Et qui s'inquiète de la cité ne peut que s'inquiéter aussi de ces nébuleuses qui la couvrent, qui la rongent. Par lui-même, ainsi, le terrorisme s'avère être un méga-objet. Lui également ne provient de rien d'autre que de nos cultures, et si monstrueux semble-t-il, il est bien une œuvre du temps. Or, cet objet d'angoisse et de soupçon est bien ce qui nous guette au tournant de nos cheminements dans nos rues, ce qui s'immisce dans nos demeures en l'espèce de nouvelles faites d'éclats et de sang. Et que faire, alors ? *Comment le circonscrire pour le reconduire à raison ?* Non seulement sommes-nous dépassés par cela mais encore les États se trouvent sidérés, tentant souvent en vain de saisir ce qui les saisit, d'infiltrer ce qui les infiltre. Et puisqu'il est question de filières, de réseaux, comment ne pas penser à la drogue aussitôt — autre méga-objet — qui elle-même a affaire avec nos cultures, nos désarrois ? Et si l'on songe enfin qu'entre terrorisme et filières de la drogue et stratégies des États, des coups se jouent en douce, on imagine sans mal jusqu'à quel degré d'inextricabilité s'entremêlent les enjeux et les jeux jusqu'à ce que personne n'y comprenne plus rien, n'y puisse plus rien, de sorte que cet objet géant, incontournable, pousse à son tour comme bon lui semble.

Quant aux pollutions, ne se mettent-elles pas elles aussi à nous suffoquer ? Elles forment un énorme objet-question surgi directement de notre capacité à émettre, en séries, des réponses efficaces à la question de nos besoins. Où se trouvent en effet les dépôts de déchets toxiques ? Où, sous la lumière des grands progrès, cette ombre progresse-t-elle ? On ne sait pas. On ignore en fait où sont ces caches, ces enfouissements clandestins et les États eux-mêmes sont contraints à des inventaires laborieux. Voici, assurément, un autre objet du siècle ! Il se tient sous nos champs, dans nos lacs, et bien que nous ne puissions plus ignorer cela, nous ne pouvons qu'ignorer où il est. Et d'ailleurs, en admettant même que nous parvenions à connaître les endroits précis où ces nuisances se terrent, que pourrions-nous y faire ? Saurions-nous stabiliser leur toxicité ? Là encore, sans doute, nous faut-il exercer de nouveaux savoir-faire et il est significatif que ce qui pour nous est objet aujourd'hui — objet de recherches techniques — est le fait même de nos conquêtes techniques d'hier.

Et si l'on y réfléchit, tout comme la production massive de l'objet industriel est ce qui fait surgir parmi nous ce vaste objet-question qu'est la pollution galopante, de la même façon l'automobile, l'habitat préfabriqué, constituent des réponses techniques qui exigent et permettent à la fois l'émergence de cet autre méga-objet : la métropole tentaculaire. Et de la même manière toujours, la banalisation de la violence comme recours d'action politique, la banalisation des trafics d'armes comme instrumentation de cette violence-là, tout ceci rend possible l'émergence de cet autre objet : le terrorisme. Et de même encore, la banalisation de l'usage de drogues donne elle-même libre jeu aux connections multiples dont le crime organisé fait ses rêts. Et de même enfin, la dissémination banale des grands vecteurs de mort sur tous les horizons de la planète, rend possible la conflagration nucléaire au détour de l'actualité ordinaire tout comme, en un autre domaine, la banalisation des techniques médicales de soin et prévention donne jour à cette autre difficulté massive et prégnante : le surpeuplement de la Terre.

Il n'est point de domaine, par conséquent, où la maîtrise de ce qui jadis fut objet — objet d'angoisses ou d'espoirs — n'ait suscité l'avènement d'un méga-objet, d'un énorme objet dont la maîtrise aujourd'hui n'est rien moins qu'assurée. Ce qui est à portée de main est certes à notre merci, mais nous nous trouvons dans les mains, nous-mêmes, de ce qui outrepasse nos gestes et nos volontés de sorte que l'objet d'à présent, devenant de plus en plus vaste, c'est à la limite toute l'humanité en tant qu'humanité qui devient pour elle-même un objet. Étouffera-t-elle sous son poids ? S'effritera-t-elle sous l'effet de ses tensions inconciliables ? Ressurgira-t-elle, renouvelée, grâce à de décisives mutations ? C'est bien de ces questions dont on ne peut *guère faire le tour et, cependant, c'est bien des réponses qui* y seront apportées que notre devenir dépend. □

Notes

* Plusieurs des thèmes esquissés ici sont développés dans : « Le Tourment des formes », Éd. H.M.H., Hurtubise, collection Brèches, automne 1987.

1. Voir, à ce propos, Henry Van Lier : « Le patrimoine des objets usuels dans le concert des médias », conférence prononcée à Montréal en novembre 1984. Voir aussi, du même auteur : « Objet et esthétique » (Communications, n° 13, 1969).

Sur la différence

La différence transpirait des pores de ma peau
brunie par le soleil.
Elle suait de mon être lorsque déchirée entre
deux cultures je ne savais plus qui j'étais.
Aujourd'hui, je ne le sais pas plus.
Pourtant, il n'y a pas si longtemps, elle me
semblait existentielle, profonde, enracinée,
cette différence.
L'impossibilité d'y échapper devenait
l'évidence de ma vie.
La liberté ne passerait que par le temps, pas
même par la mort.
Mais pourquoi parler de liberté ?
La différence serait-elle devenue le fardeau
héréditaire des générations immigrées ?
Certains la dissimulent. Angoissée, elle modifie
son nom. Brune, elle devient blonde ou rousse.
Vraie, elle devient fausse. Confiante, elle
devient méfiante. Extravertie, elle devient
introvertie.

Linda Benedetto

Sunday's visit

For Emmidio T.

I walk into the hospital room
immaculate white
javel-faded walls
accentuate the spilled soup,
Campbell's tomatoe red,
on the towel around his face.
A grey halo
round his bald head
reminds me he is dying.

AMMAZZAMI ANNA AMMAZZAMI !

He asks me to kill him
before I've a chance to remove my coat.

I hold his hand instead and beg him
drink soup, nourish
the disease.

A nurse and I wrestle
to give him pain
killers the soup was easier to swallow.
His knees, weak rotting bones
find a rhythm
that moves him to and fro,
upsetting nausea's complacent abode,
that twirls sheets stamped JGH
around his frail body until
he lies exhausted from the frustration
knowing he is dying not being
able to understand
why ?

He left beds of cornstalk leaves
and fig trees
and sunset plains
of Italy
to hug arid sands
of Chile
where he earned a living
ate a living
and had and lost
a wife and pride.

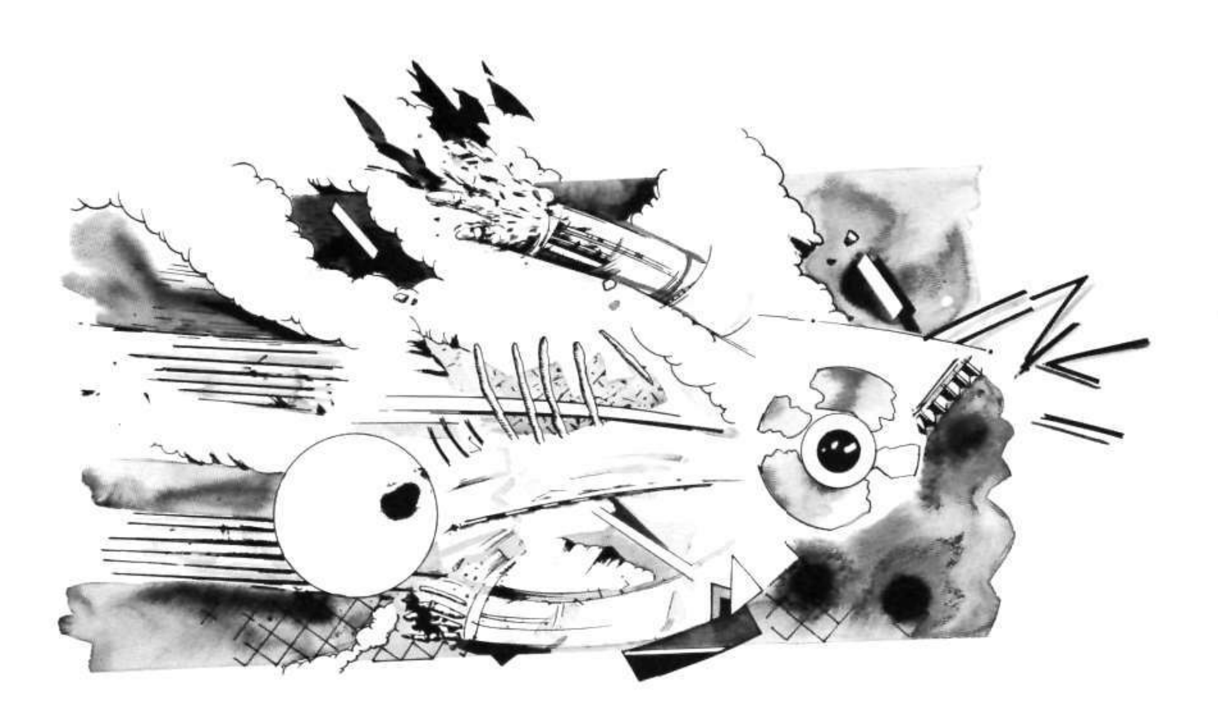
He wanted me to marry
either of his sins
so I can be near you Anita
he would say
as he sang the tales
of South American dreams
rich in winds and heat.

The last time I saw Emmidio
he kissed my hand
and giggled I'm waiting
to go there and giggled
while the reds of his eyes
rolled off the ceiling.

Anna Di Giorgio

Villeneuve, l'homme-machine

NICOLAS VAN SCHENDEL



Le 8 mai 1982, une Ferrari rouge au métal déjà tordu était propulsée dans les airs à l'entrée d'un tournant. Cela se passait quelque part en Belgique. Il y eut mort d'homme. Un accident de la route, un fait divers... La nouvelle traversa pourtant les frontières, car celui qui venait de mourir était un être familier pour tout ceux qui, depuis quelques années déjà, accouraient en des lieux différents pour observer de près comment cet homme singulier prenait plaisir à faire corps avec sa machine de fuite et de déplacements incessants.

Le 8 mai 1987, je revoyais à la télévision la scène de cette « mort en direct » au ralenti : Gilles Villeneuve éjecté tel un pantin entre ciel et terre, juste au-dessus de la piste que sa Ferrari venait de quitter quelques fractions de seconde plus tôt. Image obsédante, évoquant la charge d'une émotion curieuse. Je me sentis brusquement ramené en arrière.

C'est à Montréal, en 1978, que Villeneuve vînt remporter son premier Grand Prix. Je me souviens qu'à l'époque on avait beaucoup parlé de lui. Il était le nouveau venu des circuits de formule 1 : un petit gars au talent prodigieux disait-on, ayant déjà derrière lui quelques traces de légende. Ses qualités exemplaires de pilote et la sympathie naturelle qui se dégageait du personnage faisaient de lui un véritable prototype humain annonçant ce qui est en devenir dans l'imaginaire d'un peuple en quête d'identité. Car ce héros inventé devenait bel et bien médiateur d'identité. À preuve, au lendemain de sa mort, René Lévesque proclamait bien haut qu'il devait « nous » servir de modèle et Trudeau, pour ne pas être en reste, répliquait qu'il avait été l'instrument de « notre » fierté. Pour que ce genre de récupération fut possible, ne fallait-il pas qu'ils aient été nombreux ceux qui jusque-là, avaient cherché à se reconnaître en lui ?

« Vous me reconnaissez ? » interrogeait Villeneuve dans une publicité télévisée de l'American Express avant de démarrer au volant d'une rutilante Ferrari. Vous vous souvenez ? Gilles Villeneuve et sa Ferrari... Voilà que nous entrons de plain-pied dans la représentation qu'induit le rapport de sens entre l'homme d'ici, le Québec, et sa machine d'ailleurs, l'Italie ; entre *l'homme qui est* ici et ailleurs, et sa *machine rouge et fuyante*, aussi indomptable que le cheval cabré de l'écusson symbolisant le nom tout aussi légendaire de l'écurie Ferrari.

Machine de fuite

L'homme qui est ici et ailleurs. Ici : Gilles Villeneuve, comme l'ont affirmé certains troubadours de la légende, c'était le « petit Québécois » simple, empreint de réserve, en même temps que débordant d'assurance et de crânerie. Ailleurs : il était celui que les « tifosi » appelaient avec affection le « piccolo Canadese », un champion presque italien à leurs yeux et en particulier, aux yeux d'Enzo Ferrari — le père de l'illustre firme italienne — qui voyait en lui, a-t-on dit, une sorte de fils adoptif. Villeneuve représentait l'entre-deux de l'ici et de l'ailleurs. Ne raconte-t-on pas entre autres à cet effet qu'il parlait italien chaque fois qu'en Angleterre, au Brésil, en Espagne ou ailleurs, il se préparait avec les mécaniciens de Ferrari à imposer son nom d'ici chargé de nouveauté.

La machine rouge et fuyante. Elle représente avant tout le moyen de reconnaissance hors frontière de l'homme qu'est Gilles Villeneuve, sans autres artifices que l'histoire simple de sa passion pour la mécanique et la vitesse folle qu'il entretenait depuis la jeune adolescence dans un environnement où, paraît-il, ce genre de pratiques participait de la culture locale. Mais la Ferrari rouge représente surtout l'épreuve ultime du héros, la force sauvage qu'il devra maîtriser afin que l'histoire de sa passion puisse prendre un autre sens, pour que le lien entre l'homme et la machine se resserre davantage au point de transformer leurs significations respectives et de découvrir ainsi un ailleurs qui devienne le lieu réel d'épanouissement d'une identité nouvelle.

Dès l'instant où il sera investi de sa mission héroïque, Villeneuve deviendra un personnage mythique parcourant les territoires imaginaires des identités migrantes, personnelles et collectives, de la nouvelle modernité. Il représentera désormais l'un des *signes interprétant* de ces identités qui se meuvent à travers l'entre-deux des territoires du même et de l'autre, de l'origine et du devenir. Mais les espaces encore inconnus de cette altérité et de ce devenir, dont la machine fuyante constitue le moyen d'exploration en même temps que l'un des lieux à connaître, ne se laisseront pas conquérir à la manière d'un envahisseur imposant sa loi. Car la Ferrari, marquée sur fond rouge du sceau de la bête furieuse, représente une altérité peu commode occupant les espaces du devenir et faisant grand bruit d'une longue tradition d'autonomie et de révolte contre l'oppression de l'homme. Le cheval cabré en aura d'ailleurs fait mourir plusieurs parmi ceux qui s'entêtaient à vouloir le dominer, sans comprendre qu'ils devaient plutôt chercher à faire route avec lui.



Immense petitesse

Immense petitesse et ses succès et ses victoires.

Plus le processus aura de vie, plus sera cet inconnu qui a toujours besoin d'une notion adéquate. La dégénérescence ne concerne pas seulement le passé : n'ayant pu guérir la vie réelle, la qualité trouve son homme en elle-même ; elle se veut elle-même de temps en temps impossible.

Celui qui a été infidèle
par fidélité elle-même, perdra peu
de choses, la vie.

Michel R. Guay

DANIEL SYLVESTRE





Corps-machine

Faire corps avec la machine sans pour autant se fusionner à elle ; s'inventer à travers elle sans pour autant la fouler aux pieds ; la maîtriser comme l'on se maîtrise soi-même, afin de ne pas se laisser dissocier par l'éclatement d'un sens détaché de ses racines profondes ; s'imprégner de l'énergie de sa révolte bruyante sans jamais risquer d'en devenir l'esclave aliéné, après avoir trop longtemps voulu en étouffer la force créatrice ; bref, devenir cette machine, trop longtemps conduite à distance, tout comme on devient autre à force de rapports entretenus avec les altérités d'ici et celles venues d'ailleurs, sans pour autant rompre avec soi-même ou avec ses propres origines. Tel était, peut-être, le sens de la mission héroïque de l'homme-machine. Tel est peut-être encore l'un des traits caractéristiques du mythe Villeneuve en tant que prototype d'identité. Car, en fin de compte, le mouvement identitaire de l'entre-deux s'accommode bien de ce trait d'union d'équilibre entre l'homme et sa machine.

Pourtant, ce lien fut rompu un jour de mai il y a cinq ans. La machine rouge avait raison de Villeneuve, tout comme elle avait eu raison d'autres pilotes avant lui. Le héros avait-il échoué ? Ne devenait-il pas un homme parmi tant d'autres qui n'avait pas su, en bout de ligne, faire la différence entre la maîtrise subtile de l'autre en soi et son contrôle brutal par effet d'exclusion ? Car après toutes ces années où il était devenu clair pour tout le monde que l'homme détenait le pouvoir d'une étrange affinité avec sa machine rebelle, et où il apparaissait que la simplicité et l'assurance tranquille du « petit québécois » était la clé qu'il fallait pour que la bête fougueuse consente à lui ouvrir les portes de sa propre invention, l'image de la Ferrari éjectant à mort Gilles Villeneuve semblait indiquer finalement que la force intelligente du héros n'était peut-être pas aussi grande qu'on le pensait.

Mais que s'était-il donc passé pour que l'on en arrive là ? Une semaine avant sa mort, alors qu'il se croyait assuré de la victoire au Grand Prix d'Italie, Villeneuve fut coiffé de justesse au fil d'arrivée par l'autre Ferrari, pilotée par celui qui *était devenu le second fils adoptif de cette grande famille.* Celle-ci, malgré la deuxième place de l'aîné, remportait les honneurs de la course sur son propre terrain. Mais le « piccolo Canadese » dût sentir peser sur lui le poids de la rivalité fraternelle, car il n'accepta pas un tel affront sur un territoire qui était devenu le sien grâce surtout à l'affection que lui témoignaient les nombreux partisans qui le peuplaient. Sa colère fut, paraît-il, très grande. L'assurance tranquille prît soudain le forme d'une arrogance qu'on avait encore jamais vue chez lui. Il en fut aveuglé au point que, quelques jours plus tard sur le circuit de Zolder en Belgique, il voulut mâter sa machine et régner en maître absolu sur les autres concurrents : ce jour-là, peu de temps avant sa chute, il battît tous les records de vitesse. Ainsi, derrière la simplicité apparente du champion semblaient émerger certaines des intentions mesquines et vindicatives du conquérant. Quelque chose de ce signe trop humain de la faiblesse ainsi démasquée du héros présageait déjà, alors même qu'elle avait commencé à se manifester, la fin de l'homme mortel en lui, afin que sa légende puisse rester intacte et le mythe bien vivant.

Saut de la mort

Rien n'est sans doute plus révélateur en ce sens que l'image même de la mort de Villeneuve : celle du pilote, dissocié de l'objet qui l'avait fait vivre jusque-là, traversant à vol d'oiseau un fragment de circuit sinueux avant d'aller s'écraser contre une clôture assez loin de la piste. Le cœur, dit-on, continua de battre plusieurs heures, mais le cou avait été rompu et tout le monde s'entendit pour dire que cela s'était sans doute produit alors que, au moment de s'envoler, l'homme avait été projeté violemment hors de son engin. Il y eut rupture des vertèbres cervicales et de la moelle épinière, et rupture par le fait même du lien précieux entre l'homme et sa machine de fuite ; ce lien par où passe le mouvement vital de l'entre-deux.

L'entre-deux ce jour-là, ce fut d'abord l'instant de la mort entre ciel et terre, là où le mouvement vertical entre force et faiblesse devait être définitivement rompu pour le héros. Son envolée ultime — ce double arrachement du sol et de la machine — n'était-elle pas justement l'indice qu'il fallait se défaire une fois pour toute de cette faiblesse humaine devenue trop encombrante. Seule la mort comme signe de force devait rester, laissant ainsi aux vivants la possibilité de créer un sens à partir de leurs propres réalités.

L'entre-deux de la faiblesse et de la force représente ce moment d'équilibre fragile entre la vie et la mort. De ce moment, qui est aussi le lieu opératoire de l'identité (migrante), dépend toute la richesse de la pluralité du devenir humain. La vie sera toujours le grand vainqueur de cette course d'équilibre, à moins que ne se produise une rupture irréversible entre l'homme qui est et les moyens qu'il utilise pour pratiquer ce qu'il est à la limite de ses possibilités d'invention. Rupture donc du mouvement entre l'homme et sa machine à faire la course vertigineuse de la vie. Vivre juste en deçà de cette rupture, c'est en quelque sorte accepter de rendre pleinement opératoire le mouvement qui transforme, ou qui fait devenir autre, à travers les territoires pluriels de l'identité. C'est peut-être aussi accepter, par la même occasion, que puisse s'exercer quelque part en soi la force du mythe de l'homme-machine. □

Le cinéma contre la technique : R. Bruce Elder

CHRISTIAN ROY





Le destin du Canada se déploie sur le bord même du maëlstrom technologique constitué par les États-Unis. Par l'effet d'une osmose que rien ne saurait entraver, sa giration effrénée en est ainsi venue à susciter dans la culture canadienne-anglaise un mouvement de réflexion particulièrement fécond sur le problème de la technique, intimement lié pour elle à la question de l'identité. Arthur Kroker en a relevé les axes principaux dans un livre fameux, *Technology and the Canadian Mind* (Montréal, New World Perspectives, 1985), où il oppose à l'humanisme technologique libéral de Marshall McLuhan la critique conservatrice de la dépendance technologique du philosophe George Grant, polarité dynamique assumée comme telle selon lui par le réalisme technologique de l'historien des communications Harold Innis. Outre cette pensée canadienne-anglaise des ultimes possibilités de la technique, il en existe une praxis tout aussi radicale dans certains médias tel le cinéma, à l'avant-garde duquel se sont illustrés les Canadiens Michael Snow, Joyce Wieland, Jack Chambers, Al Razutis, notamment. Il convient cependant de réserver une place à part à R. Bruce Elder, sans doute le chef de file actuel du cinéma expérimental au Canada, qui en a organisé les cadres institutionnels ainsi que diverses rétrospectives (dont celle de l'exposition *OKanada* à Berlin en 1983), et auxquelles il a apporté de brillantes contributions tant comme théoricien que comme praticien. Car s'il apporte ce zèle missionnaire à la défense et à l'illustration du cinéma d'avant-garde, c'est justement qu'il place celui-ci au cœur d'un projet culturel canadien fondé sur « le mince espoir qu'a notre pays de réouvrir le système de pensée fermé imposé par la technique, c'est-à-dire par les États-Unis. »

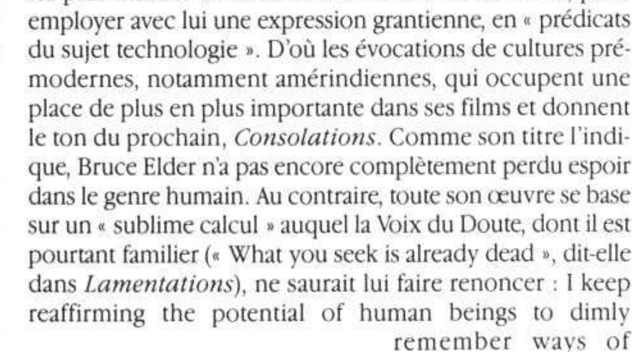
Cette équation de la technique et des États-Unis, et sa définition comme l'horizon d'une pensée réduite à une volonté impersonnelle de contrôle et de domination dont l'homme ne serait plus qu'une fonction, sont issues directement de l'enseignement de George Grant, qui marqua profondément Elder lorsqu'il étudia la philosophie à l'université McMaster dans les années soixante. Il n'a cessé depuis lors de tendre l'oreille aux « échos de ce Bien dont nous avons été privés », selon Grant, par l'avènement d'une forme de pensée obsédée par les moyens et oublieuse des fins, et vouée à la manipulation indéfinie du réel par l'homme. Celui-ci devient ainsi un démiurge dérisoire, se gaussant de la liberté de faire n'importe quoi, qui n'est en fait que celle d'être le parfait esclave de la machine et de son impératif d'efficacité quantitative fondé sur cette réification du monde. L'alternative pour Elder, c'est « d'apprendre à apprécier le don de ce qui nous est donné dans l'expérience » du monde, se déployant dans la durée vécue, avec toutes ses irréductibles ambiguïtés et ses contradictions douloureuses. Or, celles-ci sont systématiquement oblité- ▷

rées en tant que telles et soumises à l'ordre de cause à effet dans le récit, qu'Elder désigne comme « la structure artistique de la technocratie » dans un manifeste unique en son genre intitulé « The Cinema We Need », qui a suscité un débat sans précédent dans l'histoire du cinéma canadien-anglais lors de sa parution dans *Canadian Forum* en février 1985 [1]

C'est que pour Elder, toute forme de récit ne saurait être aujourd'hui que répréhensible, quelle qu'ait pu être sa place dans les cultures traditionnelles du passé, car la technique s'en est saisie, et en a fait un obstacle insurmontable à cette expérience vitale : « *simply allowing the magic and mystery and marvel of the givenness of things to come to consciousness.* » En effet, ceci n'est possible que « *when you cease to pass judgments, when you cease to try and arrange programs and schemes with which to control experience, and you let it —the mystery of things— simply present itself.* » C'est ce qui amène Bruce Elder à privilégier les formes non narratives de cinéma, en vertu de ce qu'il appelle « *their liberational possibilities, that would reconnect people with their body, will elicit more immediate experience, will bring people to sense the way in which events unfold, how things come to presence, what is there as a possibility that allows things to come to actuality, that would liberate those awarenesses that are suppressed in narrative forms in the interest of creating the sense of man as an agent in control of his destiny.* »

Splendeur et décadence

C'est précisément cette possibilité offerte par le cinéma non narratif de subvertir la notion libérale de l'homme, et de servir ainsi de point d'Archimède pour faire basculer la conscience hors de l'orbite de la technique et le Canada hors de celle des États-Unis (ce qui est la même chose), qui convertit Elder à cette forme d'art quand il en eut la révélation auprès du grand cinéaste expérimental américain Stan Brakhage au début des années 70. Après quelques années de travail théorique, Bruce Elder conçut le projet dément (et inavoué pour cette raison jusqu'à il y a deux ans) d'un immense cycle de films retraçant l'histoire de la conscience occidentale et de sa glissade vers le nihilisme technique, qui suivrait le schéma biblique du séjour primordial dans l'Éden, de la chute et de l'expulsion, de la traversée du désert et du retour au Paradis. Si, ironiquement, Elder se conformait ainsi à la structure sous-jacente du récit occidental tel qu'isolée par Northrop Frye, il était entendu que dans leur texture même, ses films devraient se soustraire à la logique de la narration. C'est ainsi que parmi les courts-métrages réalisés avant 1980, le dyptique *She is Away/Permutations and Combinations* joue avec des successions d'images statiques et réversibles, et est suivi de trois études purement cinétiques sur la danse (qu'Elder a d'ailleurs étudiée dans sa jeunesse). En 1981, *The Art of Worldly Wisdom* remporte le prix de la critique de Los Angeles pour le meilleur film expérimental.



Il s'agit d'une sorte d'essai autobiographique visant à souligner à la fois la facticité de la reconstitution du passé à la base de tout récit et la complexité de l'expérience. Pour ce faire, Elder a recours pour la première fois à ce qui sera désormais sa manière : une construction polyphonique où diverses lignes de développement s'entremêlent et créent une tension entre la vision des images (agitées, traitées, superposées ou encore juxtaposées en écrans multiples), la lecture des sous-titres et l'audition des bandes sonores parallèles (consistant en effets sonores, en musique — notamment électronique — et en lecture de textes). Le but de cette construction est de forcer le spectateur à renoncer à tout saisir, à le faire s'abandonner au flux de sensations contradictoires qui le submerge et qu'il ne saurait dominer. Une rupture est ainsi opérée avec la conscience « normale » qui cherche à tout contrôler, et doit maintenant faire place à une disponibilité plus grande envers le réel.

Totalité brisée

Idéalement, dans les termes de « The Cinema We Need », méthode et vérité — ou dans ceux de McLuhan, massage et message — devraient ici se confondre. En l'occurrence, ils ne font encore que converger. Le message et sa vérité se font explicites dans l'intense réflexion philosophique poursuivie après *1857 (Fool's Gold)* (1981, 1 heure ; peut-être l'exemple le plus rigoureux de la manière d'Elder) dans les films-fleuves de la maturité, durant quatre heures chacun : *Illuminated Texts* (1982), et les deux parties de *Lamentations : A Monument to the Dead World* (1985), intitulées respectivement *The Dream of the Last Historian* et *The Sublime Calculation*. Dans *Lamentations* surtout, Bruce Elder s'emploie, dans la foulée de son maître George Grant, à retracer les origines de cette « totalité brisée » qui est « ce que nous avons en commun », cet « horrible dilemme issu d'un horrible dualisme » : « liberté totale ou immersion totale », que la technique génère en même temps qu'elle le résout elle-même à son propre avantage. Des voix off nous apprennent que Descartes fait écho à Platon quand il inaugure la tradition moderne de soupçon à l'égard des sens.

Mais c'est depuis Copernic que l'homme se croit placé au centre d'un monde extérieur qui lui est insensible, et dont la nature véritable est révélée par la réflexion méthodique et le calcul mathématique au lieu d'être donnée dans l'expérience directe. Nietzsche est cité : « *The development of science resolves the familiar more and more into the unfamiliar.* » Galilée conçoit la nature comme susceptible d'être calculée et réduite à une formule. Il est donc responsable d'avoir dissimulé le monde primordial ; objectivé, il est aussitôt remplacé par ce monde des images qu'Elder abomine. En effet, comme l'affirme Heidegger (auquel Elder voue un culte, et dont il manie l'idiome avec une grâce parfaite), cité en sous-titre dans *Lamentations* : « *The modern world is the conquest of the world as image.* »

Civilisation visuelle

Il en résulte selon Elder « une terrible perte de réalité » : « *We live in a world of simulacras, of reproductions which have taken the place of things themselves.* » Or, il est également forcé de reconnaître que le cinéma y est pour beaucoup, n'offrant lui-même que des simulacres, et fait partie intégrante du monde déchu des médias auquel il fait constamment allusion dans ses films. « *If we want to destroy modernity, we must look behind the image for Being* », dit un sous-titre de *Lamentations*. Aussi, si Elder persiste quand même à explorer ce médium voué à la subjugation par l'image, c'est qu'il est fasciné par les possibilités de dépassement des images que recèle le caractère rythmique de leur succession au cinéma. Il aspire à créer une forme de cinéma basée sur les constructions cinétiques, « *which would have such a vibrant connection with the body that they could actually help restore the sense of ourselves as a unity.* » Ce serait là la conclusion logique de son cycle de films, vers laquelle il s'achemine petit à petit. Elle n'est pas sans rappeler les espoirs que McLuhan fondait sur les mass media en général et la télévision en particulier : que leur nature selon lui éminemment tactile permette un retour à la conscience somatique intense propre à la culture orale des sociétés tribales, et que la civilisation visuelle de l'imprimerie a supprimée. Toutefois, si McLuhan crut pouvoir donner à la technique un visage humain en ayant recours au contrôle rationnel et à la liberté créatrice de l'homme, Elder n'est pas dupe de ces « nouvelles formes de pensée » qui sont précisément ce qui nous a fait perdre le sentiment harmonieux du monde dont ces deux penseurs ont la nostalgie. Une dimension essentielle de l'œuvre d'Elder consiste à faire partager la sienne, en nous montrant ce dont nous a privé cette mentalité libérale qui a pénétré les recoins les plus intimes de notre être et nous a transformés, pour employer avec lui une expression grantienne, en « prédicats du sujet technologie ». D'où les évocations de cultures prémodernes, notamment amérindiennes, qui occupent une place de plus en plus importante dans ses films et donnent le ton du prochain, *Consolations*. Comme son titre l'indique, Bruce Elder n'a pas encore complètement perdu espoir dans le genre humain. Au contraire, toute son œuvre se base sur un « sublime calcul » auquel la Voix du Doute, dont il est pourtant familier (« What you seek is already dead », dit-elle dans *Lamentations*), ne saurait lui faire renoncer : I keep reaffirming the potential of human beings to dimly remember ways of thinking that were at the heart of a more integrated world in the past, and to dimly sense the power and goodness of those forms of thinking, even though the capacity to engage in them is almost altogether lost. We can, I think, imagine what it might have been like to a people to put on a coyote's head (or whatever), and become what you imitated. I think that we can from time to time remember almost—almost that way of thinking. And perhaps if we are reminded of it frequently enough we'll be able to resurrect it—I don't know. □



Haiku

starlit hobo
lying by the gutter stream ;
cold wind's silence

an eagle hovers
over the silent stream ;
the sky closes

rain striking
the creek's rocks...
the dark sky

not a single sound
dusklit vines
crossing the sidewalk

strip mine waste
enters the river...
loud thunder

oak timber
stilled on the creek ;
a redbird sings

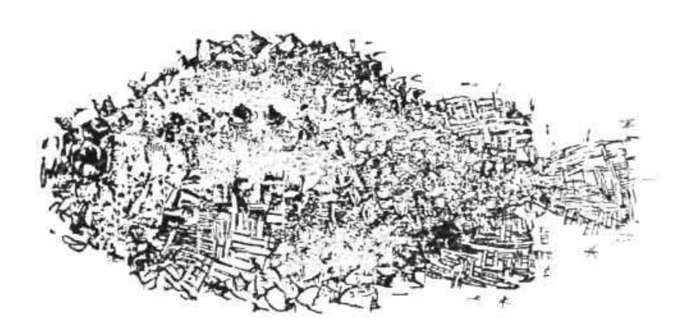
Leonard D. Moore

Notes

1. C'est de lui que sont tirées les citations précédentes. Les suivantes proviennent soit des films de Bruce Elder ou d'une interview exclusive avec l'auteur, réalisée en mai 1986.

Nouvelles technologies, nouvel humanisme

BERNARD LÉVY



LA QUINCAILLERIE INFORMATIQUE, LE BRICOLAGE GÉNÉTIQUE ET LES MATÉRIAUX DE SYNTHÈSE, VOILÀ LES NOUVELLES TECHNOLOGIES. VOULOIR ÉTUDIER LEUR IMPACT SUR LA SOCIÉTÉ REVIENT À SE DEMANDER EN QUOI L'ORDINATEUR, EN QUOI LES ALLIAGES LÉGERS, EN QUOI LA MACHINE À FABRIQUER DES GÈNES MODIFIENT L'ORGANISATION SOCIALE, LES COMPORTEMENTS INDIVIDUELS, LES RELATIONS INTERPERSONNELLES. UNE ENTREPRISE IMPOSSIBLE. QUI D'AILLEURS N'A PAS DE SENS. IL FAUT VOIR LES CHOSES AUTREMENT.

Il n'existe aucune étude portant sur l'impact des technologies sur la société. On trouve, bien sûr, des données éparpillées dans divers rapports. Mais rien sur les effets des innovations sur vous, sur moi. Surprenant ? J'entends déjà mes détracteurs citer des noms : Alvin Toffler, le Hudson Institute créé par Hermann Kahn, *Joël de Rosnay, Kimon Valaskakis et l'Institut Gamma* de Montréal, les Futuribles et les Jouvenel père et fils. J'écarte aussi résolument les études sur les effets de l'amiante, les analyses consacrées aux pluies acides, les enquêtes sur la toxicité des pesticides, celles sur le rayonnement des écrans cathodiques et des centaines d'autres du même genre. Tous ces documents ne comptent-ils pour rien ? Ne sont-ils pas directement reliés aux effets des technologies sur la société ?

Je ne me risquerais pas à qualifier de pures spéculations les prophéties des grands gourous. Je me contente de noter le taux d'erreur effarant de leurs prévisions en dépit de systèmes d'analyse très larges sinon très grossiers. Ainsi à en croire Hermann Kahn (1971), nous aurions dû être à court de pétrole depuis 1985. Pour Joël de Rosnay (1983), nous passons d'une société hiérarchisée de forme pyramidale à une société en réseau grâce à l'avènement de l'ordinateur personnel et aux systèmes de communication qui s'y rattachent. Je rappelle que l'apparition du téléphone devait avoir le même effet. On attend toujours la naissance de la société horizontale.

La société de conservation

Le seul qui ne se soit pas trompé, Kimon Valaskakis, avait prédit la naissance d'une société où l'économie d'énergie prédominerait, amenant paradoxalement un plus grand confort. Certes les maisons sont mieux isolées, le rendement des appareils à chauffage est meilleur, les automobiles sont plus compactes et consomment moins d'essence. Mais la société est demeurée la même.

Il existe une grande quantité d'études sur le rôle de l'État vis-à-vis du développement technologique. Par exemple, l'OCDE publie régulièrement des rapports à ce sujet. On se rend compte, à les lire, que tous les pays industrialisés ont établi des stratégies et des priorités dont la finalité est essentiellement économique. Ces projets se proposent tous d'améliorer le « mieux-être » des populations. Il ne *s'agit jamais de projets de société. D'ailleurs, la population* est étrangement absente de ces pages aux visions si technocratiques.

À l'autre extrême, les études sociologiques de type universitaire rendent peu compte de l'impact des nouvelles technologies sur les groupes sociaux. Elles se cantonnent à l'analyse de questions très étroites, faciles à cerner mais sans portée globale. Au moins sont-elles bardées de la rigueur « scientifique » : analyses croisées, validées, sur-validées, etc. Elles sont trop ponctuelles pour être pertinentes.

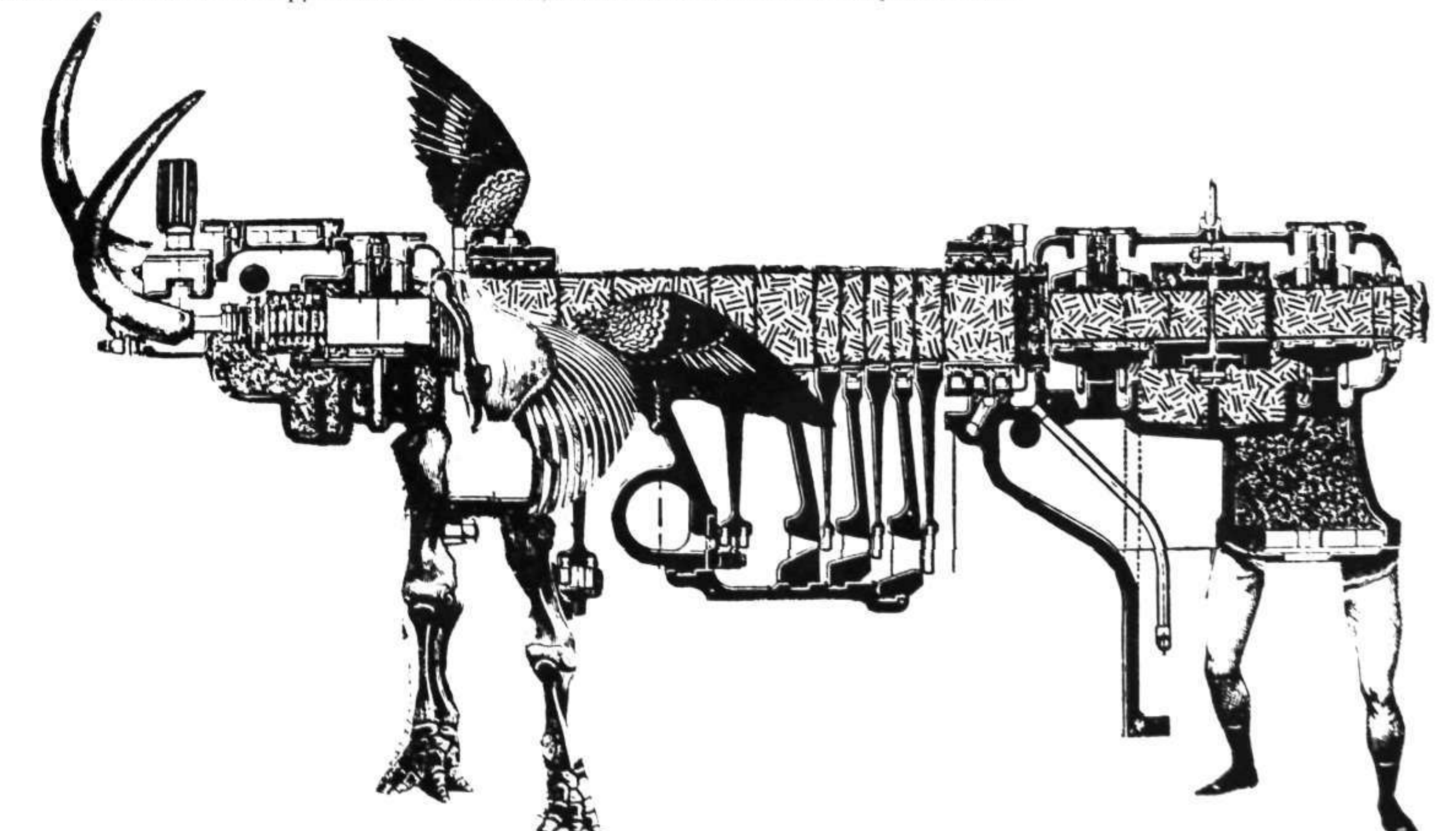
Un peu partout dans le monde, des institutions ont pris conscience de cette lacune. La plus prestigieuse, l'Unesco, vient justement de commander à un groupe d'experts internationaux un rapport sur les effets de la technologie sur la culture et l'éducation. Parallèlement, des universités aux États-Unis, des Centres de recherche en Europe, ont mis sur pied des groupes de travail afin d'analyser les phénomènes d'adaptation et d'inadaptation sociales aux nouvelles technologies. À Montréal, l'Université du Québec s'est récemment dotée d'un Centre d'évaluation des technologies sur la société. Dans tous les cas, on ne connaîtra les résultats des travaux de recherche que dans quelques années. Les méthodes d'investigation sont des plus classiques : elles ne correspondent pas au rythme des changements technologiques, pas même au rythme du changement de la société.

Une société de l'information : quelle information ?

Car le vrai problème tient à la vitesse des changements. Et, à cet égard, comment ne pas être impressionné par la rapidité de la réponse de la société, par la quasi fluidité de cette réponse ? Il n'y a pas d'opposition à la technologie. Ou si peu. Faut-il voir là la manifestation d'une intelligence (interaction serait trop faible) entre les producteurs de technologie et les consommateurs ? Qu'on en juge. Moins de cinq ans ont suffi pour que des compteurs numériques équipent tous les taxis urbains ; au cours du même laps de *temps, toutes les épiceries ont acquis une caisse enregis*treuse électronique.

La grande rapidité des changements se double de leur grande multiplicité. Par exemple, plus de 12 000 nouveaux produits chimiques sont créés chaque année. Aucun chimiste ne saurait prétendre pouvoir suivre l'évolution de son propre domaine aussi spécialisé soit-il. Il en va de même avec tous les champs du savoir et bien plus encore avec les nouvelles disciplines : informatique, biotechnologies. Le même constat touche le secteur des innovations et des applications où l'on compte plus de 100 000 brevets déposés par an. Les percées majeures, tout comme les plus modestes mises au point techniques, sont consignées dans des publications spécialisées et fatalement dans des banques de données. Toutes ces connaissances demeurent ▷

ANOUCHKA GALOUCHKO



cependant inaccessibles. Dans ces conditions, vouloir évaluer leur impact sur la société constitue une entreprise insensée. Ce n'est pas ainsi qu'il faut considérer le problème.

On parle volontiers à propos de notre société, de société de l'information. Cela signifie notamment que l'information occupe le premier rang des valeurs d'échange — après l'argent, bien sûr.

Des micro-milieux

Dans cette société, chacun s'attache à constituer un ensemble de relations (un micro-milieu si l'on préfère) par lesquelles les probabilités de se saisir d'informations pertinentes sont les plus grandes. Chacun procède ainsi spontanément quel que soit son statut social, son rang socio-économique, son degré de scolarité. La plupart des liens sont informels. On assiste parfois à des regroupements d'intérêt permanents ou conjoncturels, à la constitution d'associations, etc. Ces structures d'échange n'ont rien à voir avec les réseaux de communication informatiques même si parfois elles adoptent ce genre de support pour véhiculer des informations. Ces micro-milieux revêtent des caractères très variés en fonction de leur finalité : entraide, loisirs, professions, etc. Ceci n'est pas très neuf. Ce qui l'est davantage tient au contenu des échanges : des savoir-faire, des expériences à entreprendre, des expériences à partager, des technologies à découvrir, des appareils à perfectionner ou à acquérir. Un contenu à forte saveur scientifique et technologique. Et, surprise, les médias par lesquels transitent les informations ne sont pas des ordinateurs. Au contraire, les ordinateurs permettent de produire plus facilement ce magazine que vous tenez entre vos mains et où vous lisez cet article de réflexion sur les effets des technologies sur la société. Du papier et de l'encre. Ce n'est pas un ordinateur qui m'apprendra qu'existent des ordinateurs et des logiciels susceptibles de typographier et de mettre en page tout un journal. Non, c'est un autre journal. Ou un confrère journaliste, ou un imprimeur, ou quelqu'un d'autre avec des paroles et des sentiments humains. Quelqu'un qui me transmet dans ses mots soutenus par des gestes, le nécessaire savoir-faire qui permet d'apprivoiser la machine. Celle-ci n'a d'amical que le temps qu'elle m'offre de gagner.

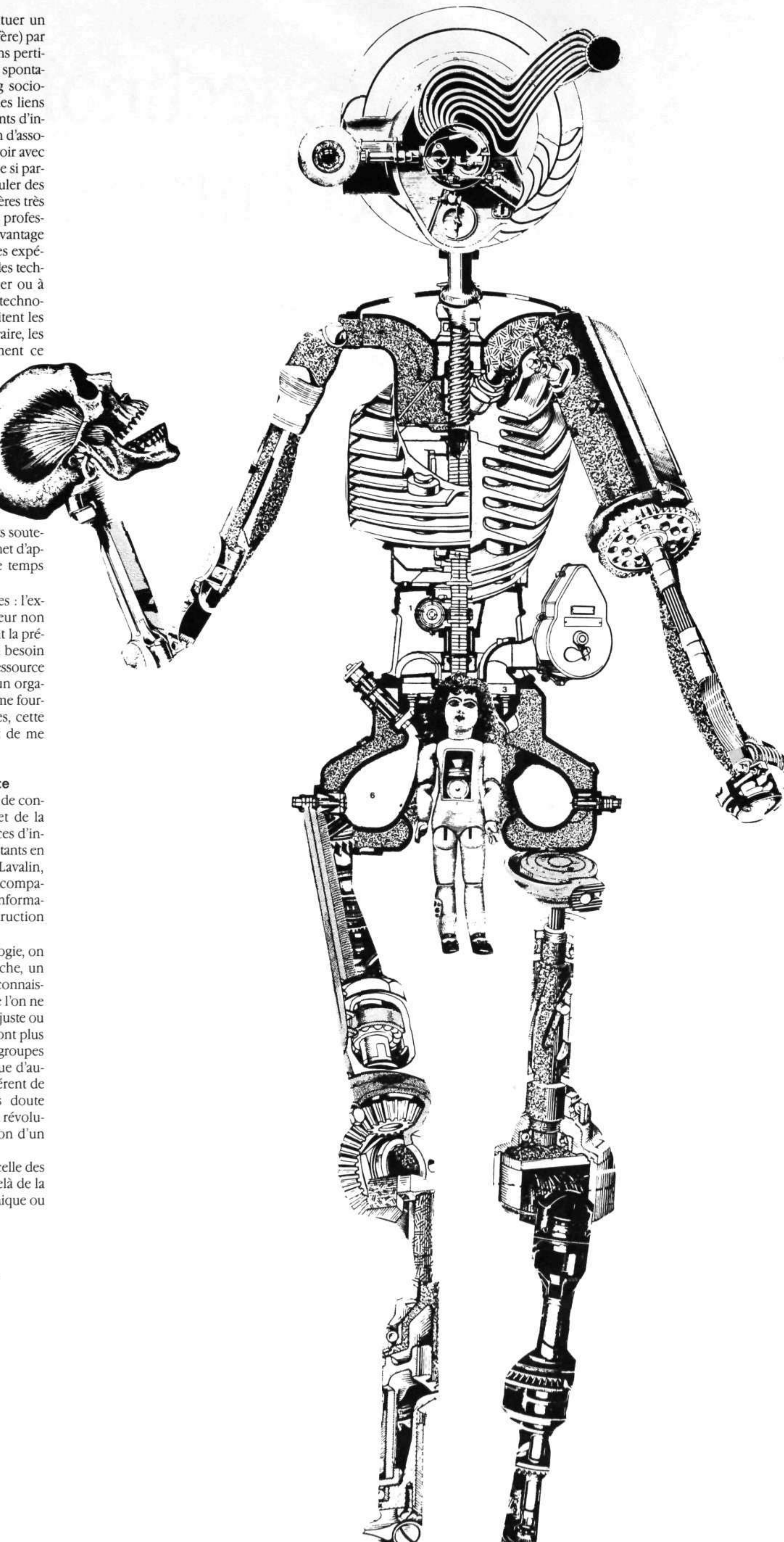
Et nous voici devant le plus beau des paradoxes : l'extrême sophistication de la technologie met en valeur non des machines mais des femmes et des hommes dont la présence revêt un caractère irremplaçable. Quand j'ai besoin d'un renseignement, je m'adresse à une personne-ressource et non à une banque de données ; je m'adresse à un organisme spécialisé où une personne et non un robot me fournira la réponse à la question que je poserai. Certes, cette personne interrogera peut-être un terminal avant de me donner l'explication que j'attends.

Une société de porteurs de connaissance

La prolifération actuelle et le succès des firmes de consultants témoignent de cette soif d'information et de la valeur que l'on accorde aux personnes dispensatrices d'information. Les pionnières : les entreprises de consultants en ingénierie. Leur rayonnement est international : Lavalin, SNC, Monenco. On compte aujourd'hui de telles compagnies dans bien des domaines : communications, informatique, chimie, relations industrielles, droit, construction domiciliaire, techniques électriques, etc.

Si l'on veut bien se risquer à un peu de futurologie, on peut imaginer dans un avenir plus ou moins proche, un monde où chacun reconnaîtra qu'il est porteur de connaissances et, à ce titre, susceptible d'être consulté. Que l'on ne se méprenne pas : je ne parle pas d'une société plus juste ou plus égalitaire. En effet, certaines connaissances seront plus prisées que d'autres, certains individus ou certains groupes d'individus seront plus riches de connaissances que d'autres. Je dis simplement qu'il s'agit d'un monde différent de celui que nous quittons en ce moment. Sans doute assistons-nous sans trop nous en apercevoir — les révolutions sont si tranquilles de nos jours — à l'éclosion d'un nouvel humanisme.

Cette interprétation vaut bien, à tout prendre, celle des gourous de la prospective qui ne voient rien au-delà de la maîtrise joyeuse ou triste de la quincaillerie électronique ou biotechnologique. □



Un souvenir de Rimbaud

(extrait)

rien ne demeure pourtant
hors de la matière des palabres
et des pommades contenues
chaque instant risque l'éclatement
demain n'existe pas dis-tu
pas dans la mesure des pierres
demain n'existe du moins
pas maintenant que tu te lèves
et pars me laissant seul
dans la compagnie des murs
que je fixe entièrement
dissolu

Paul Bélanger

L'Espéranto est centenaire... et toujours vert !

Claude Lebuis

Les 400 projets d'interlangues mis de l'avant depuis le 17e siècle, l'espéranto est la seule langue internationale construite qui a réussi à s'implanter partout dans le monde. On en fête cette année le centième anniversaire.

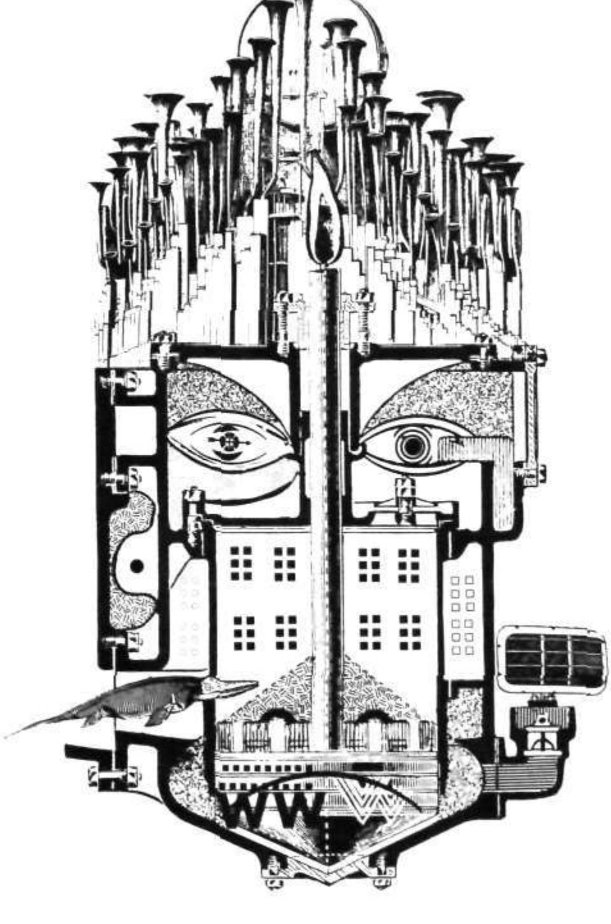
La « langue de l'amitié », comme on l'appelle aussi dans la diaspora espérantiste, est passée à travers deux guerres mondiales et une multitude de conflits internationaux, sans compter la censure et la répression qui se sont abattues sur elle à certains moments. Hitler et Staline, par exemple, accusaient respectivement les espérantistes d'être des communistes et des espions à la solde du capitalisme... En fait, le mouvement espérantiste allait et va toujours à l'encontre des bien-pensants nationalistes et se distingue pour son respect des droits de l'homme : durant les deux guerres mondiales, il s'est illustré dans la transmission du courrier entre pays belligérants, a secouru des victimes de la répression nazie, réuni des familles dispersées, envoyé de la nourriture...

Les guerres, grandes et petites. C'est contre elles et contre toute forme d'intolérance raciale qu'allait s'élever Louis-Lazare Zamenhof, médecin polonais d'origine juive... et polyglotte (il parlait six langues). En 1887, il publie en cinq langues une brochure sur la *lingvo internacia* (langue internationale), signée du pseudonyme « Docteur Esperanto » (celui qui espère »). Né dans une Pologne inféodée à l'Empire de Russie, Zamenhof a beaucoup souffert des heurts entre les ethnies russe, polonaise, allemande et juive qui composaient la population de sa vile natale, Blalystok. La langue anationale qu'il a mise au point (voir notre encadré sur la structure de la langue) vise avant tout à faciliter le dialogue entre les cultures et, par le fait même, leur cœxistence pacifique. C'est le pari de l'espérantisme, l'*interna ideo* à laquelle a toujours tenu Zamenhof, qui va au-delà des simples visées techno-linguistiques.

Cette idée ne prendra pas de temps à se répandre et, en 1905, aura lieu le premier Congrès universel, à Boulogne-sur-mer (France), auquel incidemment a participé le Québécois Albert Saint-Martin, militant espérantiste de la première heure. C'est à cette occasion qu'on crée le fameux étendard espérantiste à l'étoile verte. Les congrès universels ont lieu à chaque année depuis. C'est évidemment pour rendre hommage au père de l'espéranto que le Congrès universel d'espéranto a eu lieu cette année à Varsovie, en juillet. On y a accueilli environ 10 000 personnes.

15 millions d'espérantistes

La première question qu'on se pose généralement sur le « pays d'espéranto », pour reprendre l'expression de Zamenhof, concerne le nombre de ses « habitants », les espérantophones. Les chiffres oscillent entre 8 000 et 15 millions, selon qu'on est un détracteur ou un ardent défenseur de la langue. Présent dans une centaine de pays, le mouvement est particulièrement actif en Europe, connaît un regain de popularité en URSS, en Chine (les étudiants s'y comptent par milliers) et en Amérique latine, sans compter



le Japon, où le « latin de la démocratie » a toujours été prisé. Pierre Collinge, titulaire des cours d'espéranto à l'Université de Sherbrooke (la seule université canadienne à offrir, de façon régulière, des cours crédités), estime que la diaspora espérantophone compte entre 1 et 3 millions d'individus, ce qui semble tout à fait raisonnable, compte tenu de l'organisation du mouvement et de ses activités à l'échelle du globe.

À ce chapitre, les espérantistes peuvent compter sur une organisation solidement structurée. L'*Universala Esperanto Asocio* a son siège social à Rotterdam, aux Pays-Bas. Reconnue par l'ONU comme organisme non-gouvernemental, l'UEA entretient des liens consultatifs avec l'UNESCO depuis 1954. Présente à New York, elle délègue un observateur à l'Assemblée générale de l'ONU. On compte une cinquantaine d'associations nationales qui envoient des représentants lors des congrès universels de l'UEA, ainsi qu'une cinquantaine d'associations spécialisées (des cheminots aux médecins, en passant par les enseignants, les philatélistes, les informaticiens et Amnistie internationale).

Signe encourageant pour le mouvement espérantiste, l'UNESCO, dans une déclaration officielle en 1986, constate les progrès de l'espéranto « en tant qu'instrument de la compréhension mutuelle entre peuples », encourage les états-membres à célébrer le centenaire et à répandre l'enseignement de la langue anationale.

L'ESK

Au Canada, le *Kanada Esperanto-Asocio* regroupe des associations régionales ainsi que la seule association provinciale, la Société québécoise d'espéranto (ou ESK), fondée en 1982. On trouve des espérantistes partout au Canada, y compris dans le Grand Nord. Ils sont particulièrement actifs en Colombie-Britannique, en Ontario (où on trouve la maison d'édition *Esperanto Press*) et au Québec. Le congrès national de 1987 a eu lieu en juillet, à Saint-Hyacinthe, pour commémorer les toutes premières activités espérantistes au pays, sous l'initiative de l'abbé Solis. Au début du vingtième siècle, les espérantistes canadiens n'étaient pas en reste : ils avaient signé, eux aussi, la fameuse *Rondiranto*, une lettre de 10 pieds de longueur qui avait accompli le tour du monde et qu'Albert Saint-Martin avait rapporté dans ses bagages après le premier Congrès universel de 1905...

L'ESK, à elle seule, regroupe de 50 à 100 membres, selon les années. Elle dispose d'un local sur la rue de Bordeaux, à Montréal, qui sert à la fois de lieu de rencontre et de librairie espérantiste (la mieux garnie au Canada, avec ses 800 titres et sa trentaine de magazines). L'ESK a été fondée pour faire la promotion et l'enseignement de l'espéranto au Québec. Elle compte particulièrement rejoindre les espérantophones éparpillés dans le Québec. Une initiative récente : les affiches dans les autobus des villes de Québec et de Montréal, commémorant le centenaire de l'espéranto.

L'ESK s'est aussi donné pour mandat d'entrer en contact plus étroit avec l'État québécois. En juillet 1984, elle remettait au ministère de l'Éducation du Québec un *Mémoire sur l'opportunité d'introduire l'enseignement de l'Espéranto* rédigé par le professeur Pierre Collinge. En plus de ses vertus pédagogiques, vertus qu'on prêtait naguère au latin (rigueur de l'analyse syntaxique, enrichissement du vocabulaire et, en prime, éveil de l'intérêt pour les langues nationales), Collinge est d'avis que l'espéranto peut servir d'antidote au nombrilisme nationaliste.

Dialogue inter-culturel

Dans un Québec de plus en plus pluri-ethnique, il faut se demander si l'espéranto ne pourrait pas contribuer à renforcer la francité en terre d'Amérique par un dialogue interculturel en terrain neutre. Une espérantiste ontarienne d'origine allemande, Wilma Eichholz, avance une idée semblable. Dans *A fair bilinguism for Canada*, elle propose de promouvoir l'espéranto au Canada afin de faciliter les contacts entre les deux groupes linguistiques majoritaires.

Le mémoire adressé au MEQ a débouché sur la confection d'un programme par Collinge et deux enseignants de Sherbrooke, MM. Bruno Pelletier et Gérald Côté. Ce programme a été sanctionné par le MEQ, ce qui veut dire que l'espéranto peut dorénavant s'enseigner dans toutes les commissions scolaires québécoises, aux niveaux primaire et secondaire. C'est chose faite à l'école secondaire Le Triolet de Sherbrooke, où M. Pelletier a organisé un groupe- ▷

ANOUCHKA GAIDUCHKO

ÉBRUITEZ

L'ÉTÉ AVEC CINQ FM...

102,3

	LUNDI	MARDI	MERCREDI	JEUDI	VENDREDI
	PROGRAMMATION FRANCOPHONE				
6h00	OPUS CINQ *CONCORDANCES*	OPUS CINQ MOZARTIADES	OPUS CINQ SONNEZ LES MATINES	OPUS CINQ PRÉLUDE MATINAL	OPUS CINQ ANDANTE
7h30	PARESSES MATINALES Information, culture recette, comment faire? écrire au club des paresseux.	PARESSES MATINALES	PARESSES MATINALES	PARESSES MATINALES	PARESSES MATINALES
9h00	TENTACULES ET TENTATIONS	TENTACULES ET TENTATIONS	TENTACULES ET TENTATIONS	TENTACULES ET TENTATIONS	TENTACULES ET TENTATIONS
10h00	TRANSMISSION *AUTOMATIQUE* création orale	POUR CHANGER D'AIR *tourisme et loisir pour tous et toutes*	L'AN VERT *écologie*	LES GÉRANTS *D'ESTRADE* sport et loisir	LES SORCIÈRES ROUGES le social et le politique des femmes
10h30				RIPOSTE groupes communautaires en alternance avec ZONE LIBRE pacifisme	
11h00	MAGAZINE CENTRE-VILLE magazine social et culturel, marché au puces, entrevues et chroniques	MAGAZINE CENTRE-VILLE	MAGAZINE CENTRE-VILLE	MAGAZINE CENTRE-VILLE	MAGAZINE CENTRE-VILLE
13h00	JAZZ À CINQ	JAZZ À CINQ	JAZZ À CINQ	JAZZ À CINQ	JAZZ À CINQ
15h00	NOUS ON AIME LA MUSIQUE COUNTRY	SAGESSE SOLEIL chanson francophone pour le 3ème âge	LES EUROCKPÉENS rock francophone	À TOUT BOUT DE CHANT chanson francophone surtout québécoise	BOUTADES entrevues, nouveautés francophones
16h00	TRAC théâtre	DERRIÈRE L'IMAGE cinéma	PARAGRAPHES littérature, poésie	À NOUS DEUX CEZART CONTRE-COURANT dernier jeudi du mois	DIALOGO EXPRESSO communauté italienne
17h00	INFO CINQ magazine d'information locale, nationale, internationale	INFO CINQ	INFO CINQ	INFO CINQ	INFO CINQ
	PROGRAMMATION PORTUGAISE				
17h30	MUSICA VARIADA E COMENTARIOS INFORMAÇAO COMUNITARIA	MUSICA VARIADA E COMENTARIOS INFORMAÇAO COMUNITARIA	MUSICA VARIADA E COMENTARIOS INFORMAÇAO COMUNITARIA	MUSICA VARIADA E COMENTARIOS INFORMAÇAO COMUNITARIA	MUSICA VARIADA E COMENTARIOS INFORMAÇAO COMUNITARIA
18h00	MUSICA VARIADA INFORMAÇAO COMENTADA	MUSICA VARIADA BORBOLETA AZUL	MUSICA VARIADA VIVER NO QUEBEQUE	MUSICA VARIADA CRÓNICA INSULAR	DISCOS PEDIDOS
18h30	MUSICA		COM. QUEB.		
19h00	NOTICIAS MUSICA VARIADA E COMENTARIOS	NOTICIAS MUSICA VARIADA E COMENTARIOS	NOTICIAS MUSICA VARIADA E COMENTARIOS	NOTICIAS MUSICA VARIADA E COMENTARIOS	NOTICIAS MUSICA VARIADA E COMENTARIOS
19h30	PROGRAMMATION HELLÉNIQUE				
	ΠΑΡΟΙΚΙΑΚΕΣ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ Η ΦΩΝΗ ΤΩΝ ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΩΝ ΕΙΔΗΣΕΙΣ	ΠΑΡΟΙΚΙΑΚΕΣ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ ΡΕΠΟΡΤΑΖ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΟΙΚΙΑ ΣΠΟΡ ΚΑΙ ΥΓΕΙΑ ΕΙΔΗΣΕΙΣ	ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΑΝΟΙΧΤΗ ΓΡΑΜΜΗ	ΠΑΡΟΙΚΙΑΚΕΣ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΡΕΠΟΡΤΑΖ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΟΙΚΙΑ ΕΙΔΗΣΕΙΣ	ΠΑΡΟΙΚΙΑΚΕΣ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ ΜΟΥΣΙΚΗ *ΕΙΔΗΣΕΙΣ*
	PROGRAMMATION HISPANOPHONE				
21h00	NOTICIAS INTERNACIONALES comentarios de actualidad RECUENTO DEPORTIVO	NOTICIAS INTERNACIONALES comentarios de actualidad EL MUNDO EN LA MIRA comentario politico	NOTICIAS INTERNACIONALES comentarios de actualidad S.O.S. REFUGIADOS	NOTICIAS INTERNACIONALES comentarios de actualidad	NOTICIAS INTERNACIONALES comentarios de actualidad MAGIA Y MENTIRA programa sobre cine
21h30	ESPACIO MUSICAL ANUNCIOS Y EVENTOS COMUNITARIOS	EMISIONES ESPECIALES	ANUNCIOS Y EVENTOS COMUNITARIOS MICRO ABIERTO	ESPACIO MUSICAL NO TODO LO QUE BRILLA ES ORO	EMISIONES ESPECIALES
22h00	CASA CLUB EL SALVADOR	ESPECTACULO SIN LIMITES ópera MUSICA NUEVA programas quincenales		A TODOS NOS CONCIERNE salud y seguridad en el trabajo	MUSICA & DEPORTE PROGRAMMATION ANGLOPHONE
22h30	ESPACIO MUSICAL LA BOTELLA VERDE/ BOLIVIA INDIA/ HOCHES DEL PARAGUAY programas quincenales	PROGRAMMATION CHINOISE 新聞報導 中文教學 空中飲茶	超音速轉播站 社團消息 歡樂美加	談天說地 科學新知 地產與你 空中大笪地	FRIDAY'S WOMEN women's lives, work's and culture
23h00		華人社會 藝海拾貝	新聞及 天氣報告	歌曲點唱 *ORIENTATIONS* (英文廣播)	BLACK SPEACK news from the Black community
	PROGRAMMATION FRANCOPHONE				
23h30	CINQ SENS À L'HEURE création sensorielle	CASSE ROLE D'HOM condition masculine	L'AFRIQUE EN MUSIQUE	TRAFIC musique contemporaine et expérimentale	ORIENTATIONS English radio for Chinese an Oriental Canadian
24h00					*MIDNIGHT MADNESS* alternative culture for the inner city crowd
24h30	RELAXE-ACTION musique et méthode de détente	LES NOCTURNES une autre musique	CONTRE-MUSIQUE nouvelle musique latino-américaine	TRANSFUSION jazz-fusion	
2h00					WHITE NIGHTS Montreal local bands & talent BASA-BASA SOUNDS music from Africa *FIFTH-WORLD* a survey of new jazz, latin & world music

	SAMEDI	DIMANCHE
	PROGRAMMATION ANGLOPHONE	PROGRAMMATION CHINOISE
7h30	COMEDY CRACKER'S	
8h00	SATURDAY CENTREVILLE Montreal's Community Magazine of the air including PhotoShop, Jewish Digest, *Arts reviews, Inner city social issues*	PROGRAMMATION HISPANOPHONE
10h00	ARTS WEEK Review of the lively arts : dance, theatre & jazz	PROGRAMA INFANTIL
10h30	MATRIX Current issues from a feminist perspective	CHILE RIE Y CANTA música y entrevistas sobre latinoamérica
11h00		MIL VOCES DE MEXICO música y entrevistas sobre México Y.A.L.
11h30	TUNE IN/ANYTHING GOES programs created by & for youth	ENTREVISTA sobre actualidad
12h00	MONTREAL THIS WEEK analysis from a community point of view of events in the News	NOTICIERO Y REVISTA DE LA SEMANA comentario politico
12h30	MONTREAL WRITERS ON TAPE WAYS OF *ESCAPE* every second week LAMBDA REPORT info-tainment by & for Montreal's Gay Community	BUENOS DIAS AMÉRICA *programa musical*
13h00	THE IRISH SHOW a show of Irish culture & music every second week	PROGRAMMATION HELLÉNIQUE
13h30	WINDS OF THE WORLD exploring wind instruments around the world	ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
14h00	PEACE BEAT information peace & disarmament every second week THE OTHER SHOW an indept look at Montreal Culture	ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΦΙΕΡΩΣΕΙΣ
14h30	WORLD WEEK 3rd world analysis & media watch	
15h00	THE FLIP SIDE Black community entertainment news	
	PROGRAMMATION HAÏTIENNE	PROGRAMMATION PORTUGAISE
16h00	MUSIQUE DU TERROIR INFO LOCALES	MUSICA COMENTARIOS ENTREVISTAS
17h00	INFORMATION nouvelles internationales actualité sportive info locales A TRAVE PEYI DAHITI nouvelles	PASSA-TEMPOS
17h30	LE COMMUNAUTAIRE	
18h00	LA CHRONIQUE DES CHAUFFEURS DE TAXI HAÏTIENS ATTAK ET SA CHRONIQUE	RADIO DESPORTO
18h30	QUOI FAIRE CE SOIR arts et spectacles CHANSONS TRADITIONNELLES musique culturelle	
	PROGRAMMATION HELLÉNIQUE	PROGRAMMATION HAÏTIENNE
19h00	ΜΟΥΣΙΚΗ	CHANTS ET DANSE
19h30	ΠΑΡΟΙΚΙΑΚΕΣ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ	NOUVELLES D'HAÏTI information communautaire éducation, *santé*
20h00	*ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ* ΕΝΗΜΕΡΩΣΗ	
20h30	ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΦΥΛΟ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ	ACTUALITÉ INTERNATIONALE COMMUNAUTAIRE INFO LOCALES
	PROGRAMMATION *HISPANOPHONE*	
21h00	ALCOHOLICOS ANONIMOS /A TODOS NOS CONCIERNE programas quincenales HORIZONTES MUSICALES	SPORTS
21h30	ANUNCIOS Y EVENTOS COMUNITARIOS ESPACIO MUSICAL	MOMENTS TENDRES musique douce et légère
22h00	PROGRAMMATION FRANCOPHONE	PROGRAMMATION FRANCOPHONE À TOI ARABE
22h30	*JAZZ ET BLUES* les sénateurs du jazz	
23h00		LAMDBA communauté gaie/ en alternance avec ENTRE CIEL ET TERRE émission stupéfiante
24h00		ARRIVEED'AIRSHOW rock français et internationale
24h30	NUITS CAMÉLÉON jusqu'au matin	

102,3

radio
Centre ville
CINQ-MF 102,3 CÂBLE 96,5
RADIO COMMUNAUTAIRE MULTILINGUE DE MONTRÉAL

512, boul. Saint-Laurent, Montréal H2T 1S1 Tél. : (514) 495-2597



Structure de l'espéranto : le « fundamento »

L'espéranto est défini, en jargon linguistique, comme une langue *a posteriori*, c'est-à-dire qu'il emprunte son lexique aux langues naturelles : les racines sont issus à 75 % des langues latines, choisies en fonction de leur internationalité, et à 20 % des langues anglo-germaniques. Le reste est emprunté à une multitude de langues, dont le grec et les langues slaves. Véritable meccano linguistique, la langue forme son lexique à même un bassin de racines (environ 15 000), de 25 suffixes et 6 préfixes, ce qui permet de former 150 000 mots. Mais un nombre restreint de racines est suffisant pour soutenir une conversation courante...

Zamenhof publiait en 1905 le *Fundamento de Esperanto*, qui contenait, en 16 règles, les principes directeurs de la langue internationale, inchangés depuis. En voici quelques-uns :

— un seul article, l'article défini *la* (ex. *la mondo* : le monde).
— le nom est caractérisé par la finale *-o* (ex. *patro* : père). Le pluriel est en *-j* (*patroj* : pères). On forme le féminin avec le suffixe *-in* (ex. *patrino* : mère)
— le complément d'objet direct (ou accusatif) se marque en ajoutant *-n* (*patron*, *patrojn*)
— l'adjectif est caractérisé par la finale *-a* et ne varie pas en genre (ex. *patra* : paternel ; *patrina* : maternel)
— le verbe ne change ni pour les personnes ni pour les nombres : *-as* marque le présent ; *-is*, le passé ; *-os*, le futur.
— l'écriture est phonétique
— l'accent tonique tombe toujours sur l'avant dernière syllabe, ce qui donne à l'espéranto une sonorité s'apparentant à l'italien (ou à « l'italo-polonais », comme vous diront certains espérantistes)

L'Académie d'espéranto est responsable des réformes et ajouts de nouveaux termes. Il existe de nombreux dictionnaires, ainsi que des lexiques techniques dans de très nombreux domaines (ingénierie, médecine, informatique, etc.), mis au point par les associations spécialisées.

On peut suivre, par correspondance, un cours gratuit d'espéranto, en 10 leçons. Il suffit d'en faire la demande et d'envoyer une enveloppe de retour affranchie à l'adresse suivante : ESPÉRANTO (COURS GRATUIT), Société québécoise d'espéranto, C.P. 126, Succ. Beaubien, Montréal (QC), H2G 3C8.

Être femme	Virino esti
et écrire	kaj verki
comme	kvazaù
s'épuiser à l'eau	elĉerpante sin ĉe l'akvo
en terre d'Afrique	en tero Afrika
porter cela sur sa tête	porti tion surkape
mille déhanchements	mil subitaj koksoluloj
soudains de poussière	polvaj
tous pas arrimés à bon port	ĉiuj paŝoj feliĉe stivataj
soutenir	subteni
jarres de nuages inventifs	argilajn botelegojn el inventemaj muloj
sur sa tête	surkape
écrire	verki
y	al tio
revenir sans cesse	reveni sencese
du puits	el puto
à	al
l'	la
effort	peno

Hélène Blais, extrait du poème « Virino esti kaj verki », *La Riverego* (bulletin de la Esperanto-Societo Kebekia), juin 1987, p. 9. Traduction : Claude Lebuis. Révision : Suzanne Bolduc. Copyright : Éditions Onde/Eldonejo Ondo, 1987.

* remarques sur la prononciation : « e » = « è » ; « kaj » = « caille » ; « aù », comme le « *how* » anglais ; « ĉ » = « tch » ; « u » = « ou » ; « ŝ » = « ch » français ; « g » toujours dur.

cours d'espéranto.

Pour Patrice Mongeau, membre du CA de l'ESK, on choisit d'apprendre l'espéranto parce qu'on veut comprendre la réalité mondiale autrement que par les yeux d'une ou de quelques cultures nationales. « C'est une question de perspective, renchérit Rémi Mielcarek, d'origine polonaise. Avec l'espéranto, elle est beaucoup plus large. On a une vision différente du monde et de ses problèmes. » Le magazine d'information *Monato* (*Le mois*), pour ne citer que celui-là, a des correspondants de 40 nationalités différentes. On pouvait y lire, par exemple, des espérantistes argentins et anglais exprimant leur point de vue sur la question des Îles Malouines.

Une véritable culture espérantiste est en train de se créer, particulièrement sensible aux problèmes écologiques et résolument pacifiste. Le respect des identités nationales est également à l'honneur. Le *Comité international de liberté ethnique*, par exemple, publie des articles sur le sicilien, l'ukrainien, le bas-allemand... L'édition espérantiste se distingue par ses anthologies de « petites » littératures nationales négligées par les « grandes » langues de traduction (œuvres albanaises, tcherkesses, catalanes...). On compte plus de 10 000 traductions (dont de nombreux classiques, comme Dante, Brecht, Shakespeare...). Il existe aussi une abondante littérature en langue originale, qui donne dans tous les genres, sans compter une bonne centaine de périodiques. Ajoutons les troupes de théâtre et les chansonniers.

Les espérantistes, grands voyageurs dans l'âme, disposent d'un réseau d'hébergement à l'échelle de la planète : en effet, l'UEA édite à chaque année le *Pasporta Servo* (« service-passeport ») pour l'hébergement (habituellement gratuit) des voyageurs. L'Organisation mondiale du tourisme (liée à l'UNESCO) semble consciente du potentiel de l'espéranto, puisqu'elle recommandait, en 1985, qu'on l'utilise davantage.

Il n'y a pas que des raisons humanitaires et pacifistes qui concourent aux convictions des espérantistes. Internationalistes à l'esprit pratique, ils voient dans l'utilisation d'une langue neutre une foule d'avantages économiques, techniques, scientifiques et culturels.

Langue auxiliaire centrale

On économise d'abord des frais de traduction, qui ne cessent d'augmenter, compte tenu que de plus en plus de cultures veulent voir leur langue reconnue officiellement par les organismes internationaux. L'espéranto n'est pas une langue totalitaire : il ne remplace pas les langues naturelles, mais sert plutôt de relais, de *langue auxiliaire centrale* dans les canaux de traduction. Dans une rencontre internationale, par exemple, toutes les conférences ou communications ne seraient traduites, dans un premier temps, qu'*en espéranto seulement* et reprises, dans un deuxième temps, par tous les traducteurs (espérantophones) dans leur langue respective. Ainsi, à l'ONU, compte tenu du nombre de langues « officielles », on passerait de 30 canaux de traduction à 12.

L'espéranto est aussi une langue beaucoup plus facile à assimiler, d'où des économies très appréciables de temps. Des expériences pédagogiques en Angleterre, un pays où le mouvement espérantiste est très actif, ont prouvé qu'une année d'espéranto équivalait à quatre années de français. Des expériences françaises arrivent à des conclusions semblables : le niveau de communication que l'on atteint en un an de cours d'espéranto équivaut à celui qui, dans le cas de l'anglais, demande 7 à 8 ans d'études.

Une poignée d'entités linguistiques économiquement plus fortes contrôlent actuellement la production et la circulation de l'information au niveau mondial. Des centaines de cultures sont menacées d'appauvrissement, pour ne pas dire de disparition. L'espéranto propose une approche égalitariste : « lingua franca » du monde moderne, il favorise la diffusion massive des savoirs techniques, scientifiques et culturels, sans discrimination raciale ou linguistique. Lieu de désamorçage des tensions inter-culturelles, l'espéranto permet à toutes les cultures d'échanger sur un terrain neutre, de se traverser les unes les autres en évitant les affrontements et en s'enrichissant mutuellement. □



Technototalités

(entretien avec Paul Chamberland)

Propos recueillis par
FULVIO CACCIA ET LAMBERTO TASSINARI

DE TOUS LES ÉCRIVAINS QUÉBÉCOIS DE SA GÉNÉRATION, PAUL CHAMBERLAND EST PEUT-ÊTRE CELUI DONT L'ITINÉRAIRE INTELLECTUEL EST LE PLUS SINGULIER. D'UN ENGAGEMENT MARXISTE ET INDÉPENDANTISTE À LA RÉFLEXION CONTRE-CULTURELLE DE MAINMISE JUSQU'AUX ACTUELLES CONSIDÉRATIONS ÉCOLOGIQUES, SA PENSÉE REFLÈTE LES CONTRADICTIONS ET LES TUMULTES DE NOTRE ÉPOQUE. VICE VERSA L'A RENCONTRÉ ET IL NOUS A FAIT PAR DE SES RÉFLEXIONS SUR LES PERSPECTIVES D'AVENIR QUE NOUS RÉSERVE NOTRE SOCIÉTÉ TECHNICIENNE.

Le point majeur de mon interrogation, actuellement, concerne le *devenir humain* dans la technologie. Celle-ci constitue certainement la dimension centrale de l'anthropologie à notre époque. C'est-à-dire qu'il y a insuffisance à considérer encore la technologie de façon purement instrumentale, car nous sommes la technologie. Nous sommes devenus un être technologique, et il s'agit maintenant de *penser cela* et d'*intervenir en conséquence*. Car nous participons aussi d'une sorte de « processus apocalyptique » qui se rapporte à la dégradation écologique, à la domination technocratique, au nivellement de tout dans le système d'échange et qui correspond à l'achèvement du capitalisme, sans oublier l'énormité du pouvoir de mort qui est lié à tout cela. En fait, nous sommes à l'époque de ce que j'appelle la *technototalité*.

Pasolini

Un des premiers à avoir identifié ce phénomène a été Pasolini. De ce point de vue, il reste un point de repère important en terme d'une culture politique. Sa dénonciation du fascisme de la consommation qui est en train de défaire le tissu italien, au fond, elle s'applique tout autant à des situations qu'on peut vivre ici. La contre-culture s'est d'ailleurs voulue une réponse à cela, malgré l'ambivalence qui se manifestait de l'intérieur. D'un côté, il y avait ceux qui préconisaient une sorte de retour à la nature, et de l'autre, il y avait les néo-culturels qui, à l'inverse des premiers, cherchaient à s'approprier les nouvelles technologies. Mais dans les deux cas, on parlait au nom d'une mutation par rapport à un horizon qui se voulait de même nature, qui était libertaire, anarchiste et même, dans certains cas, avec une conception ésotérique des questions sociales et politiques. On peut voir le mouvement contre-culturel dans son ensemble comme une *réaction désespérée*. On dit que ce sont des germes ou bien que cela a été la dernière réaction contre l'enfer concentrationnaire d'une hiérarchie technototalitaire, une nomenclatura. Dans cette perspective, c'est comme s'il n'y avait plus de culture politique qui tienne.

Être dissident

Or, en continuité de l'approche pasolinienne et aussi dans le prolongement de ce que la contre-culture a ravivé, le thème qui s'impose à moi maintenant, sur le plan de la pensée, de la réflexion, de la théorie, mais aussi sur le plan d'une transformation effective dans la vie même, c'est comment se former en tant qu'être dissident, à la fois comme individu et dans un réseau de rapports avec d'autres. Je ne vois pas autre chose que la dissidence face à un pouvoir



technocratique qui a tendance à faire de nous des complices consentants, en jouant entre autres sur des postulats narcissiques, affairistes, gestionnaires, performants ; enfin, tout ce « look » des années 80. Il me semble que je lutte moins contre des hommes ou des instances de pouvoir, bien que dans la réalité des choses cela soit nécessaire, que pour trouver comment préserver dans le tissu social un réseau de dissidents, c'est-à-dire des êtres qui restent différenciés, un peu comme des maquisards, et qui permettent un « underground », une alternative.

Éthique et technologie

Mais, en même temps que cette morale provisoire de la dissidence, il importe aussi de poser le problème de l'éthique en général, ou de l'humanisme, dans son rapport à la technologie. Une des grandes questions qui a été posée par les structuralistes était : Est-ce que l'humanisme n'est pas une idéologie illusoire ? Et comme cadre sous-jacent à cette question se trouve une autre interrogation : Qu'est-ce qui *est*, indépendamment de ce que je veux, de ce que je désire ou de ce que je trouve désirable, de ce que j'évalue en quelque sorte ? Si ce qui est est une complète absorption de l'homme humaniste dans une sorte d'union hommemachine, cela voudrait dire que toute perspective éthique ne serait qu'un écran qui empêcherait de voir la réalité. Actuellement, pour avancer sur le plan de la pensée, il faut pouvoir faire face à cette interrogation vertigineuse, qu'on sentait d'ailleurs beaucoup chez Pasolini, à savoir que peut-être ce qu'on appelle l'« homme », c'est fini, il n'existe plus ou va disparaître, et que l'on retrouvera à la place une sorte de symbiote machinique-biologique. Peut-être, après tout, que c'est la sociobiologie qui constitue la morale de l'avenir...

Évidemment, il ne s'agit pas ici de faire de la science fiction. C'est tout simplement une position méthodologique. Mais cela reste très difficile à penser parce que, sur le plan philosophique, c'est lié à la mort du sujet : le sujet éthique, le sujet politique... D'un certain côté, il est sûr qu'actuellement on ne se dirige pas vers un parfait fonctionnement des machines, puisque le fonctionnement même de la technototalité compromet l'environnement. En réponse à cela, certains bouleversements sont encore envisageables et il faudra bien qu'ils puissent être déclenchés de l'extérieur de la logique technototalitaire. Par conséquent, il y a peut-être encore place pour un humanisme, ou disons plutôt, pour une éthique. Et de ce point de vue, la dissidence, mais aussi la vigilance, deviennent des dimensions drôlement importantes pour le devenir de l'être technologique.

Les années à venir

Au cours des années à venir, des bouleversements sont à prévoir dans le jeu politique global, une sorte de renversement des rapports de force à l'échelle mondiale sur le plan spirituel, intellectuel et aussi économique. Cette nouvelle force, qu'on pourrait appeler la force du Verseau, s'amorce actuellement face à l'irresponsabilité des instances de pouvoir, à commencer par le gouvernement américain, ne serait-ce que par rapport à des « dossiers » comme celui des pluies acides. Le mécontentement et l'insatisfaction qui se font de plus en plus sentir devant la manière technocratique dont on traite ce genre de problèmes pourront entraîner à un moment donné la cristallisation de certaines forces, selon différents pôles d'intervention.

C'est entre autres à ce niveau que la dimension de dissidence pourrait se consolider, sans que l'on puisse pour autant en prévoir les formes concrètes. On peut néanmoins imaginer l'émergence, à travers une nouvelle génération qui servirait de catalyseur en ce sens, d'un *mouvement de décideurs*, c'est-à-dire essentiellement des gens qui, sur le plan éthique, seraient résolus à trouver des solutions, à provoquer des changements de priorités au niveau des décisions sociales et politiques.

Sur le plan des pratiques artistiques, ce qui semble être en train de se cristalliser, en particulier au niveau de la transformation dans les technologies de certaines d'entre elles, c'est l'identification de quelque chose qui pourrait faire signe éventuellement par rapport à des processus plus larges. Mais il est sans doute encore trop tôt pour en mesurer pleinement la portée.

« Multiples événements terrestres »

De mon côté, je travaille entre autres sur « Multiples événements terrestres ». C'est un ensemble de textes dont une grande partie vient de ce que j'appelle le texte actualitaire, c'est-à-dire les journaux, l'information. Il s'agit là d'une pratique proprement littéraire et j'y travaille avec un graphiste et un programmeur qui dispose d'un logiciel permettant une sorte de mise en mouvement du texte et impliquant différentes fonctions aléatoires. Au fond, je me rends compte que je voudrais faire un grand récit, un peu comme le livre mallarméen, une oeuvre qui serait le récit de la Terre. C'est assez utopique comme projet, mais cela peut me conduire à des choses assez singulières. Par exemple, je vais devoir plonger dans la météorologie, la géographie, l'hydrographie, la géologie, etc. de manière à obtenir une espèce de modèle architectonique des phénomènes naturels, à partir duquel je pourrais établir, de façon purement arbitraire bien sûr, des isomorphismes avec une géopolitique. C'est une projet qui participe aussi de l'utopie joycienne de « Finnegans wake », parce que je me rends compte également qu'il faudrait que ce soit multilinguistique.

En fait, ce que j'entrevois comme possibilité à travers un tel projet, c'est le retour d'un nouveau type d'auteur collectif. L'individu n'est pas en mesure de faire cela. Un collectif, par contre, en a les moyens grâce aux procédés de montages, de collages et surtout, de combinatoires que permet l'ordinateur. Et je suis persuadé que parmi les oeuvres de l'avenir, comme au début du 21e siècle, il y a des choses de ce genre-là qui vont se faire. On peut aussi penser par exemple à une oeuvre multilinguistique incorporant ses propres systèmes de traduction : c'est assez fabuleux comme possibilité. On imagine facilement dès lors un auteur collectif multi-ethnique ou multi-continental... Ce qui va certainement dans le sens d'une transculturalité. □

STEPHAN DAIGLE



Cette courte entrevue a été réalisée lors du passage d'Alberto Moravia à Toronto, à l'occasion d'une conférence à Harbourfront le 28 mars 1987. Cet événement coïncidait avec la publication de la traduction anglaise de son plus récent roman, La Cosa. *Il aurait peut-être été plus indiqué, à cette occasion, d'interviewer pour lui-même Alberto Moravia l'octogénaire, le prolifique auteur de romans et récits, dont* Les Indifférents *(1929),* Le Conformiste *(1951),* Les Contes romains *(1954) et* Les Nouveaux Contes romains *(1959), pour ne rappeler que quelques titres importants. Dans l'ascenseur, j'ai eu un moment d'hésitation. Mais une fois dans son appartement de l'hôtel Park Plaza, ayant retrouvé mes forces grâce à un trait de cognac, je lui ai demandé s'il accepterait de parler de Pier Paolo Pasolini, romancier, cinéaste, essayiste, artiste, mais par-dessus tout poète — Moravia lui-même, dans l'introduction à un recueil de poésie de Pasolini récemment traduit en anglais, le définit comme « le plus grand poète italien de cette seconde moitié du siècle ». D'abord un peu surpris, Moravia demanda si, en Amérique du Nord, on connaissait la poésie de Pasolini, puis il accepta aussitôt. Trois recueils de poésie de Pasolini ont été publiés en traduction anglaise en Amérique du Nord ces dernières années :* Poems, *traduction de Norman MacAfee et Luciano Martinengo, Random House, New York, 1982 ;* The First Paradise, Odetta..., *traduction de Antonino Mazza, The Hellbox Press, Kingston, 1985 ;* Roman Poems, *traduction de Lawrence Ferlinghetti et Francesca Valente, City Lights Books, San Francisco, 1986.*

► littérature ◄

Idéologie et Passion

(entrevue avec Alberto Moravia)

ANTONINO MAZZA

Vice Versa : Récemment, dans une revue littéraire polonaise publiée à Paris, Zeszyty Literackie (Cahiers littéraires), on pouvait lire un article traitant d'une de vos conférences sur Pasolini à l'occasion du congrès international « Tertulia de Madrid », tenu en mai et juin 1986. Vous y participiez à l'exposition « Pasolini, un artista total ! » parrainée par l'Institut italien de la culture de cette ville. Accepteriez-vous d'élaborer sur ce concept : Pasolini comme artiste total[1] ?

Alberto Moravia : Je ne me rappelle pas m'être exprimé en ces termes. Il me semble avoir dit simplement que la poésie prédominait chez Pasolini, qu'il était aussi poète dans ses films, dans ses romans, etc. C'est-à-dire que son intelligence n'était pas celle d'un prosateur ou d'un homme de cinéma, voilà. Je n'ai pas dit qu'il était un artiste total, j'ai dit que Pasolini était avant tout un poète et que, selon moi, il était ensuite cinéaste, puis romancier, puis artiste, dans cet ordre.

V.V. : La première anthologie d'essais critiques de Pasolini, *Passion et Idéologie*, publiée dans les années 60, était dédiée à Alberto Moravia...

A.M. : Oui, c'est vrai.

V.V. : Je me demande où et quand est née cette collaboration.

A.M. : Bien plus qu'une collaboration, il s'agissait d'une amitié et elle a commencé par hasard dans les années 50. Je crois que Pasolini connaissait surtout Elsa Morante, qui était ma femme. Puis, je crois me souvenir qu'Elsa Morante me l'a présenté, mais je n'en suis pas certain. Nous sommes devenus de grands amis. Ce fut même la plus grande amitié de cette époque de ma vie. J'ai toujours eu des amis mais, pendant plusieurs années, il a été le plus important. Nous avons fait trois voyages en Afrique ensemble. Nous avons même acheté, à Sabaudia, un terrain avec une maison qui s'y trouve toujours. La moitié de la maison, exactement la moitié, était à moi et l'autre moitié appartenait à Pasolini, maintenant, la famille de Pasolini y habite. Il y avait donc entre nous un lien très intime.

V.V. : À cette époque, y avait-il eu collaboration entre vous et Pasolini ?

A.M. : On ne peut pas appeler cela une collaboration. C'était une amitié. Nous nous voyions fréquemment, presque tous les soirs ; nous mangions au restaurant le soir. Nous avons voyagé ensemble, comme je l'ai déjà dit, mais nos opinions divergeaient sur tant de choses, et cette amitié était probablement stimulée par le fait que nous ne nous accordions pas, disons, idéologiquement, voilà tout. Puis nous avons collaboré alors que j'étais codirecteur de Nuovi Argomenti, mais ni moi ni Pasolini ne faisions grand-chose. Tout ce qui était organisé pour la revue était fait par Alberto Carocci.

Culture paysanne vs culture industrielle

V.V. : Plus tard, dans quelques entrevues au cours des années 70, et même déjà dans les années 60, Pasolini semblait définir sa propre position idéologique surtout en opposition à la vôtre. Y avait-il entre vous des rivalités, des désaccords ?

A.M. : Mais la vérité est tout autre. Il avait un tempérament différent du mien. Il était, je ne sais trop comment dire, je pense qu'il était communiste *sui generis*, c'est-à-dire un peu catholique, puis national, pas vraiment marxiste scientifique, etc. Pasolini avait des idées un peu différentes des miennes sur la situation de l'Italie. Il pensait que tous les malheurs de l'Italie venaient de la mort de la culture paysanne, de la société de consommation. Je pensais tout le contraire ; je pensais plutôt que la culture industrielle n'était pas assez développée — et je le pense encore —, que les problèmes de l'Italie étaient reliés à une industrialisation déficiente, due à la mauvaise influence de la culture paysanne encore trop conservatrice. Pour donner un exemple, une partie de l'Italie était de culture paysanne, culture en train de se dissoudre, alors que le nord s'est industrialisé tant bien que mal. C'est ce qui faisait que, pour moi, l'Italie n'était pas assez moderne et que, pour Pasolini, elle l'était trop.

V.V. : C'était cette idée de l'Italie qui stimulait la pensée régionaliste de Pasolini ?

A.M. : Oui, et c'est justement parce que Pasolini était différent de moi. Je parlais français avant de parler l'italien, j'avais une vision européenne. Lui, au contraire, venait de Casarsa ; il était philologue, il avait le sens du dialecte, des différences entre les dialectes.

V.V. : Cette position régionaliste pourrait-elle expliquer la non-popularité de Pasolini, surtout parmi les critiques du néo-réalisme des années 50 et du début des années 60 ? Je pense ici à Asor Rosa, mais aussi aux écrits d'esthétique littéraire du Groupe 63.

Homosexualité

A.M. : Mais Pasolini était vraiment très connu ; on ne peut pas dire que Pasolini n'était pas populaire. Il avait des ennemis, ça c'est une autre paire de manches. Il était homosexuel. Son homosexualité — comme c'est toujours le cas lorsque la sexualité n'est pas normale — était la base de beaucoup de ses actions, même celles qui n'avaient aucun lien avec la sexualité. Le sexe normal, qu'on dit normal, c'est-à-dire l'hétérosexualité, occupe une place moindre dans la vie d'une personne, sauf exceptions. En revanche, l'homosexualité occupe toute la place. C'est pourquoi il scandalisait toujours un peu et certains lui en tenaient rigueur. Il avait des ennemis, mais qui n'en a pas ? Mais surtout, il y avait dans la bourgeoisie cette idée voulant qu'un communiste doive être moral. Il était contradictoire qu'un communiste soit homosexuel et qu'il en parle ouvertement. Il y avait au fond l'idée que les gens se font des communistes — qui est assez juste, par ailleurs — qui veut qu'ils soient très rigoureux quant à la morale, à la sexualité, etc. Cette anomalie que représentait un Pasolini communiste, mais en même temps homosexuel qui aimait les jeunes garçons suscitait une espèce de mépris. Il cherchait à scandaliser la bourgeoisie, cette bourgeoisie dont il dépendait. C'était la bourgeoisie qui le lisait.

V.V. : Comment expliqueriez-vous la critique contemporaine sur les limites de Pasolini en tant que romancier. Récemment, à Toronto, lors d'une conférence sur le roman italien des années 80, Renato Barilli, un des fondateurs du Groupe 63, observait que, dans ses romans, Pasolini projetait un monde subalterne, mais du point de vue qu'on attendrait d'un anthropologue ou d'un membre de l'élite intellectuelle, c'est-à-dire à partir d'une position culturellement supérieure à celle des protagonistes. Est-ce un défaut du roman pasolinien ?

A.M. : Ces polémiques m'attristent. Elles n'ont pas d'importance. Par contre ce qui demeure de Pasolini sera toujours très important. On se souviendra de lui comme d'un poète, d'un cinéaste de grande valeur, d'un romancier très rationnel.

V.V. : Dans les années 80, quelle pertinence ont les thèmes évoqués par Pasolini : la « différence », les marges de la culture, l'homosexualité, l'être conscient de la collectivité et des ethnies immigrées dans les métropoles ?

A.M. : Je ne sais pas si en Italie ce discours auquel Pasolini tenait tant a pu avoir la continuité escomptée. Un tout autre phénomène l'a remplacé : l'Italie, qui était un pays très pauvre, est en train de devenir un pays très riche, du moins dans certaines parties. Bref, il y a un très grand matérialisme. Ceci dit simplement et laissant de côté toute anthropologie.

Qui a tué Pasolini ?

V.V. : Qui a tué Pasolini ? Est-ce un homicide politique, comme le disent Laura Betti, Nino Marazzita et d'autres dans des entrevues qui font partie, comme vous le savez, d'un documentaire intitulé *Whoever says the truth shall die* du cinéaste hollandais Philo Bregstein [2].

A.M. : Ce fut un délit relié à l'homosexualité ! On a dit un tas de choses à cet égard, non fondées à mon avis. Pasolini a été tué parce qu'il a lui-même provoqué son agresseur. Pasolini était masochiste, il provoquait la violence et celui-ci a réagi.

V.V. : L'hypothèse d'un délit politique, retenue à l'époque, est-elle alors à exclure d'emblée ?

A.M. : Vous savez, si on veut tuer quelqu'un, on s'arme d'un couteau, d'un pistolet. Là-bas (sur la plage) il n'y avait rien. J'y suis allé. Des petits morceaux de bois ; rien d'autre. Il n'y avait ni pistolet ni couteau. Pasolini, on pouvait le tuer n'importe quand. C'était une vie violente que la sienne. Ce ne fut pas un délit de groupe. De fait, les événements se déroulèrent probablement comme ceci : le garçon était allé sur la plage pour consommer ce rapport d'amour avec Pasolini ; celui-ci a alors pris un bout de bois léger et lui aurait, paraît-il, donné un coup sur le scrotum, ce qui fait mal. Ce dernier a eu une sorte de raptus et lui a assené à son tour un coup de bâton hérissé de clous qu'on retrouve parfois sur les plages. Il y eut un peu de sang. Pasolini a enlevé son chandail pour s'éponger. De fait, le chandail a été retrouvé bien plié par terre. Puis, Pasolini aurait menacé de dénoncer son agresseur, qui répliqua en lui décochant un terrible coup de pied au bas-ventre. Pasolini était hors de combat. Chancelant, il fut poursuivi par ce garçon qui le roua de coups de bâton sans toutefois lui faire vraiment de mal jusqu'au moment où il s'est évanoui. Le garçon a ensuite pris l'auto et lui est passé sur le corps. Lorsqu'on veut tuer un chien, on a besoin d'un couteau ou d'un pistolet ; autrement il vit. On continue de vivre par secousses, par coups de pieds ! Puisqu'il n'avait rien en main, ce gaillard a pris l'auto. Ainsi va la vie. Y voir une liaison politique est crétin et absurde. Il n'y avait aucune préméditation politique. Pasolini n'avait pas une grande importance politique. Il n'était pas pris au sérieux. D'ailleurs, il ne faisait même pas de politique, il faisait de la morale. Il écrivait des articles moraux très courageux. Bref le complot politique ou le délit de groupe est à exclure [3].

V.V. : Selon vous, quelle est l'importance de l'œuvre de Pasolini ?

A.M. : C'est simple. Il est le meilleur poète italien de la seconde moitié du XX[e] siècle. Il a fait des films assez beaux. Et puis il a écrit deux ou trois romans qui se déroulent dans les « borgate » (les faubourgs de Rome). Il faisait découvrir un milieu, ce qui est énorme pour un romancier. C'est une qualité qui indique une vocation précise chez le narrateur. Pasolini représente un certain moment de la littérature italienne de l'après néo-réalisme. Il a réagi au néoréalisme car il n'était pas de cette tendance. Cela me paraît clair bien que je ne puisse pas vraiment en témoigner.

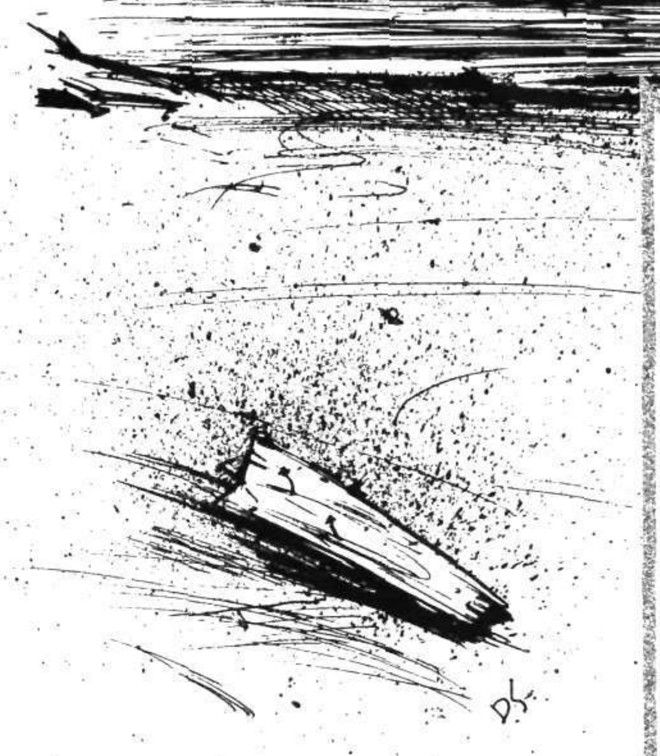
V.V. : Pasolini, selon vous, était-il un révolutionnaire ?

A.M. : C'était un poète, non un révolutionnaire ! D'abord il fut un marxiste de type chrétien. Les révolutionnaires deviennent des politiciens, non des poètes.

V.V. : *Obéissait-il à une stratégie précise en s'opposant* aux autorités politiques et religieuses, bref, au statu quo ?

A.M. : Pasolini était un écrivain qui avait des intérêts politiques, éthiques, comme j'en ai moi aussi ; il participait à la vie du pays comme ce qu'il était, un poète. Les écrivains ne font pas de bonne politique. Nommez-moi un poète qui

▷



Eros conquista Akmé

1
Prima che Abramo era
poteva dire "lo sono"
non solo Iddio ma ognuno
degli esseri che fùrono e che siamo qui e ora.

Poteva, per il vortice che in un tempo futuro
c'avrebbe aperto il petto ad uno ad uno
e che già, per ciascuno
a suo turno, era vivo
nel desiderio d'Adamo e di Eva.

2
C'era una volta un ragazzo.
L'inconsapevole sapienza
dei sensi lo ravvolse.
Vide nel fondo una donna : e fu scienza
quella saggezza
ma non più solamente inconsapevole.
Un luminoso razzo
da decenni e decenni ormai si svolge
su nel cielo incolpevole
dei sensi ; mobile incandescenza
che dona mondi e mondi
poi di continuo tolti,
ed accavalca ponti
fra le rive che sembrano distanti
di dolore e allegria
(perennità ingannevoli
forse, ma perforanti) ;
e dà durata a istanti
d'orgiastico equilibrio e pensante follìa.

La via di quel ragazzo adesso scende.
Pure la vita lo chiama e rimanda
ancora, sulle labbra ponendo
un'antica domanda
per tutti improponìbile : se sia
più sete a fame d'annichilimento
o assioma di dominio e di baldanza
dolceamara, se inganno o verità,
tenerezza o rancore (per mancanza
delle intraviste eternità) quell'onda
d'immensa e fragile totalità.

3
Io non so se davvero
sia la catena di riproduzione
a condurmi ogni volta al corpo altero
d'una donna, ed all'ira lusinghiera
che lo anima e m'anima, e che impera
per breve istante su ogni altra ragione.

So però che di quel corpo la storia
tutta si ricapitola e si invera
nella sua fonda scossa millennaria.

1. "In verità, in verità vi dico : prima che Abramo fosse io sono." *(Vangelo di San Giovanni, 8-31)*

Giuseppe Paolo Samonà

DANIEL SYLVESTRE

a fait de la politique ? La politique ; c'est la loi du possible, l'activité du possible. La poésie, elle, c'est la recherche de l'absolu. Ce sont là deux positions contradictoires. Pasolini était convaincu d'être communiste. C'est ce qu'il clamait haut et fort lorsqu'il collaborait au *Corriere della Sera*. À son égard, il faut plutôt parler de communisme conjoncturel lié à l'Italie de l'époque, ce qui était loin d'être un communisme de Parti. Ce dernier d'ailleurs le considérait avec sympathie dans la mesure où Pasolini se disait de gauche. C'est ce qu'il faisait. C'était en fait un outsider. Ce qu'il laisse est un héritage littéraire. C'était un homme de lettres ; un homme beaucoup mieux préparé que moi, puisqu'il était philologue.

V.V. : Qu'a-t-il apporté à la littérature italienne ?

A.M. : Son œuvre ! Le siècle finira ; Montale, Pasolini, Ungaretti, Penna demeureront. C'est très simple à comprendre : on ne peut lire les poètes d'aujourd'hui. Les grands en revanche on les lira tant et aussi longtemps qu'on lira la poésie. Pasolini en fait partie. Une bonne partie de sa poésie restera, comme son cinéma d'ailleurs. Voilà [4]. □

Notes

1. Se référer à Marek Baterowickz « *Madryckie tertulie* », (compte-rendu du colloque « Tertulia de Madrid », mai-juin, 1986), in *Zeszyty Literackie*, n° 16, automne 1986, p. 152-154.

2. *Whoever says the truth shall die*, réalisé par Philo Bregstein, un film sur P.P.P. Une production Vara t.v., Hilversum, Hollande 1981.

3. Le 22 mai dernier, un article du *Globe and Mail* repris du *London Observer* et intitulé « Who killed Pier Paolo Pasolini ? » faisait état de la réouverture du procès. En voici un extrait que signait le correspondant William Scobie. « Une nouvelle enquête a été ouverte, suite aux preuves mises à jour par Nino Marazzita, l'avocat de la famille de Pasolini... Marazzita a retrouvé une relation âgée de 14 ans qui liait le tueur, Pelosi, et Giuseppe Mastini, aussi connu sous le sobriquet de "Gypsy Johnny", qui étaient des "croonies" dans les écoles de réforme de Rome. Les deux étaient des hommes de main du parti MSI. Quand Pelosi fut confronté à une bague trouvée sur les lieux du crime, il raconta des versions contradictoires. Il a dit que la bague appartenait à Johnny qui était avec lui le soir du meurtre (ce "Johnny" la lui aurait donnée en cadeau à l'école de Réforme) et qu'il ne savait rien au sujet de ladite bague. De plus, Pelosi n'a jamais mentionné le nom de "Johnny". Assurément, cette bague de pacotille ne pouvait appartenir à Pasolini. En effet, elle portait comme inscription, autour d'une pierre du Rhin, les mots "United States", la nation que l'écrivain communiste avait jadis accusé d'être responsable de tous les maux de la terre. »

...

« Il semble de plus en plus probable, en dépit de la convaincante reconstruction du délit par Moravia, que PPP a été assassiné sur la plage d'Ostie par un groupe néo-fasciste. » (Antonino Mazza)

4. Pasolini expliquait le titre « Passion et idéologie » dans le sens de gradation chronologique : « D'abord passion ensuite idéologie ». Selon lui c'est la passion qui, par sa nature synthétique, laissait la place à l'idéologie. Sans contester cette dialectique, il est également vrai que les idéologies puissent servir de thèse, de genèse aux passions. C'est ce que fait Moravia dans cette entrevue, d'où notre titre.

Complicité

À Montréal
je divise mes frontières
ville mystère qui échappe aux cicatrices
des langues maternelles
meurtrières

Vitrail d'un inconnu
point de fuite de deux rivages
auberge survivante d'une histoire à oublier
Dois-tu loger la parole de l'huile dans les
flaques d'eau ?

Montréal néon
mon ambiguïté t'envahit
et ton visage résiste
oxymoron d'une guerre froide
portrait d'un silence à visiter

Tu résistes et je t'apprivoise
invisible miroir de ma propre disparition
fragment d'un tout
à moi-même interdit

Tes chemins, tes rues, tes boulevards, où
courent-ils ?

Quel est le contre-sens de tes ponts ?
Sais-tu l'avenir de la montagne ?

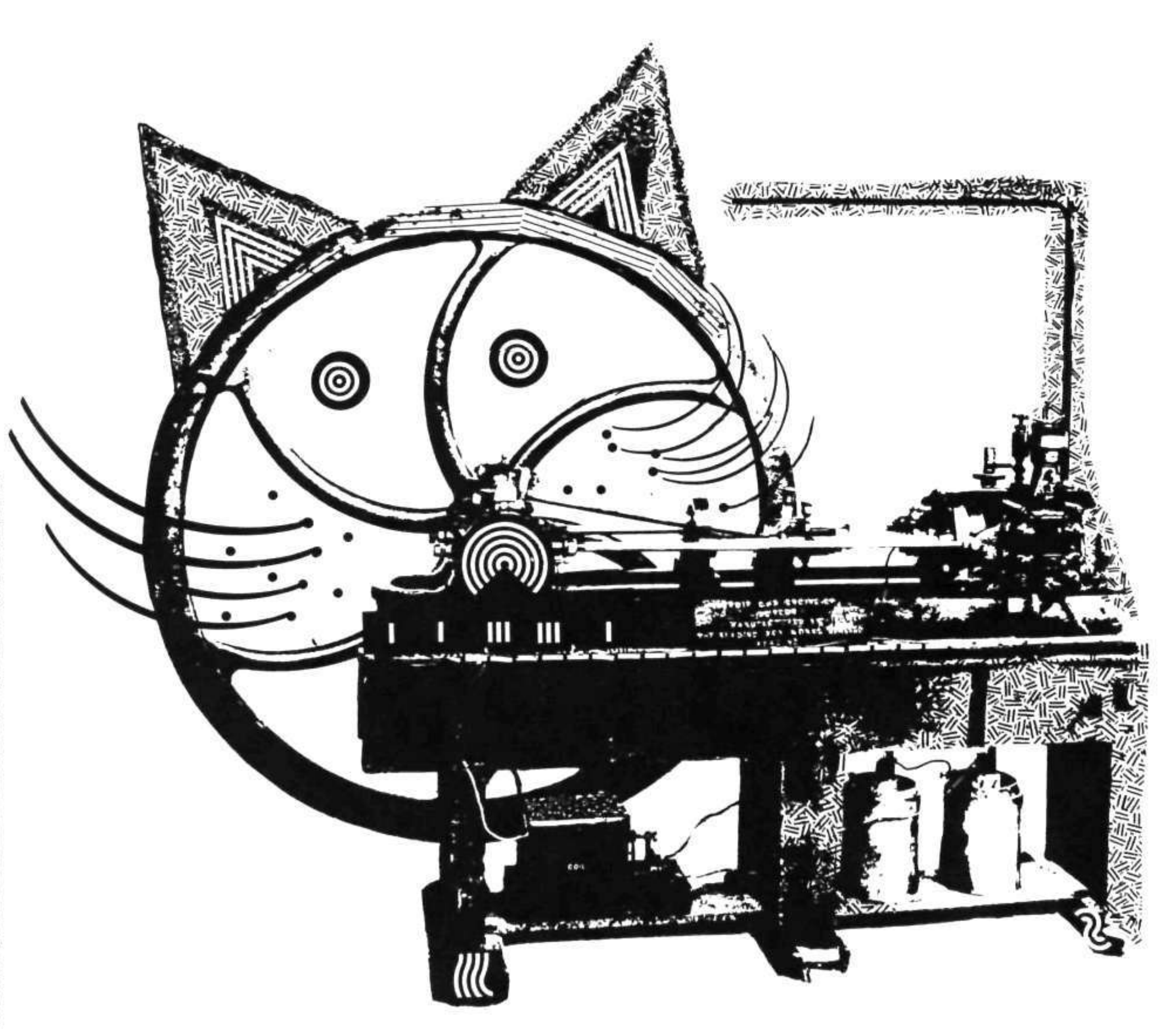
Le Saint-Laurent s'en fiche
il s'endort sous l'évidence
de quelques morceaux gelés
inachevés.

Maria Do Carmo Campos Gross

Giuseppe Bonaviri é originario di Mineo (prov. Catania) e da parecchi anni esercita la professione di cardiologo a Frosinone. E' autore di numerose opere di narrativa e di poesia, alcune delle quali sono citate nell'intervista. Nel suo primo romanzo (*Il sarto della strada lunga*) il celebre scrittore siciliano Elio Vittorini scorse "un senso delicatamente cosmico, in cui si dilata e rinvigorisce il ricordo dell'isola natale, stravolgendone la desolazione contadina con accenzioni oniriche e animistiche".

Conversazione cromatica con Giuseppe Bonaviri

FRANCO ZANGRILLI



Vice Versa: Cominciamo, insolitamente e curiosamente, dalle tue abitudini alimentari. Pensi che la dieta comunemente seguita possa incidere sulle fantasie e sul filo razionale d'una persona?

Giuseppe Bonaviri: Penso proprio di sì. Noi, come sai, siamo fatti di flussi ematici, di passaggio dentro le cellule, e fuoriuscita, di calcio, di cloro, di potassio, di magnesio, ecc. Di grandi giochi combinatori di cosiddetti neuromodulatori che rendono efficiente la struttura encefalica e direttamente quella psichica. Sarebbe interessante fare uno studio comparato fra quanto mangiavano eroi, condottieri, filosofi e poeti dei secoli passati e i loro risultati di lavoro, di coordinazione legislativa e, fra di loro, di gruppi etnici. Ma per andare dritto alla tua domanda, ecco. A Mineo, in Sicilia, mio paese, comunemente si mangiava il mattino pane e latte, non sempre, o pane e frutta, o, spesso, quando uscivano per cercare le avventure dei vicoli sommersi nel sole o le avventure nelle vicine campagne piene di ulivi e mandorli, si mangiava un grosso pezzo di pane a cui si univa un pezzettino di pane che noi, su suggerimento delle nostre madri, pensavamo fosse formaggio per sbonconcellarlo, così, a poco a poco. La carne, come in tutto il sud d'Italia, era poca, per lo più si trattava di galline, o galli, o di carne

di porco nei mesi invernali. Minor quantità di pesce; si trattava di pesci trattati, salati, essiccati, come baccalà (a me non piaceva) acciughe, sardine sotto sale che erano simili alle acciughe. La frutta era usata in modo ricorrente in primavera, per lo più fave fresche, pere, albicocche, pesche, sorbe (in inverno assieme a fichi secchi) fichi, raramente cocomeri, arance (in passato, poche; oggi c'è in Sicilia la coltura intensiva di aranceti), melograne. In settembre, si consumavano la mattina fichidindia e pane.

V.V.: Insomma, una alimentazione in prevalenza farinacea, diremmo con termine adatto di idrati di carbonio. Ed oggi?

G.B.: Siccome in estate, per lo più in città (andai a Catania nel 1936, a 12 anni), in malaeodoranti pensioni, mangiavamo granita con pane intinto nell'odoroso impasto zuccherino-limonaceo, oggi, come succedono, come colazione uso: limone spremuto in una tazza, vi aggiungo acqua, zucchero e pane sminuzzato. Continuo a mangiare poca carne, pesce non frequentemente, ma non mi *piace* (se non quelli tipo tonno) per le spine e lische, verdura (come cena) cotta con poco formaggio, o, con la verdura cotta, un uovo alla coque; a pranzo, poca pasta per lo più al sugo di pomodoro, molto pane, anche miele.

Alimentazione e meditazione

V.V.: E quindi? questo tipo di alimentazione può avere effetti favorenti, o no, le escursioni fantastiche, le eruzioni di sogni miste a parole sonanti o fra di loro aggrovigliate in modo divertente?

G.B.: Credo che una alimentazione con poca carne, ossia con poche proteine, se si escludono quelle vegetali contenute nel pane o in altri cereali, possa avere (della cosa ne scrissi in un mio romanzo, DOLCISSIMO) nel nostro *corpo, ove come in me, non si accumulano queste riserve* di carboidrati come pendulo grasso, un favorevole stimolo alla meditazione, ossia alla voglia di bruciar subito, anche mentalmente, questi zuccheri che in file di molecole corrono e ricorrono per tutte le vie e viuzze circolatorie e cellulari del nostro organismo. Credo, cioé, che le nature per fatti ereditari e alimentari, più portati alla meditazione, alla introversione, son quelle che appartengono a gruppi etnici che hanno usato e usano quote zuccherine alte. Né a me è mai capitato sino ad oggi, con tutti gli scongiuri del caso, di avere avuto rialzi glicemici, o patoglicemie, o vero diabete mellito. I popoli che consumano più carne dovrebbero essere più battaglieri, ma anche più pragmatici con le dovute distinzioni e senza fare delle leggi di psicodinamismi fissi d'una regola alimentare.

V.V.: Potrei farti altre domande sulle tue abitudini, ma per ora, permittimi che ti chieda, per il tuo ultimo romanzo, uscito a Milano con Rizzoli col titolo E UN ROSSEGGIAR DI PESCHI E D'ALBICOCCHI,: perché questo titolo?

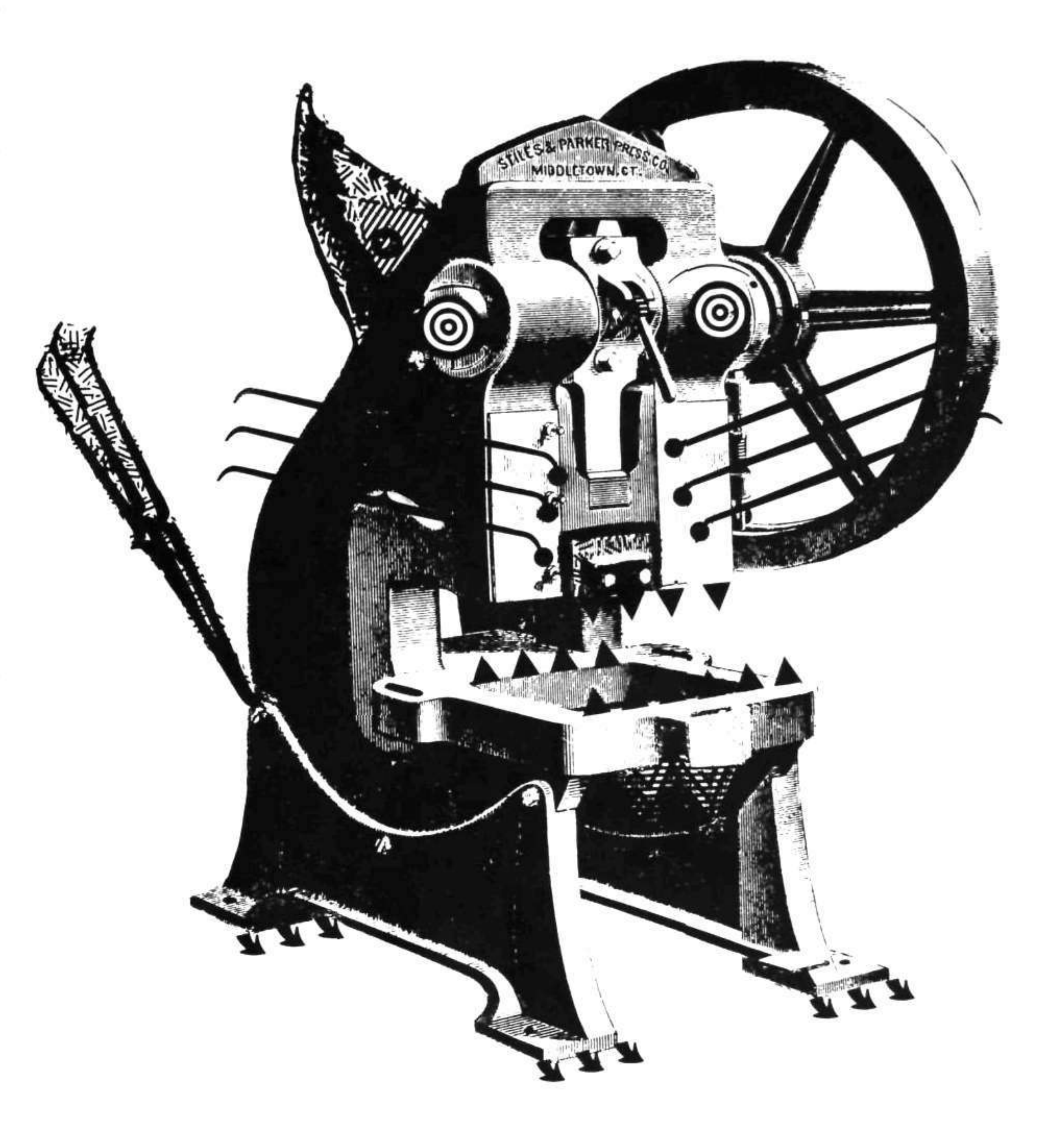
G.B.: Tu sai che comunemente i titoli sono indicativi, ossia cercano di dare al lettore una idea razional-conoscitia di quanto viene trattato, sviluppato, messo a punto in un volume. Per esempio, I PROMESSI SPOSI, FOGLIE d'ERBE di Whitman, LA TERRA DESOLATA di Eliot, l'ORLANDO FURIOSO di Ariosto, DELITTO E CASTIGO di Dostojewski, GORDON PIM di Poe, ecc. Viceversa, i titoli che potremmo definire *cromatici* sono rari. Questo mio titolo è cromatico. Si ha, insomma, come una pitturazione del racconto, è reso in segni di colori che trasmettono sensazioni, giochi visivi, *forse intuizioni più profonde del corrente titolo a tipologia* indicativa.

V.V.: Tutti i tuoi libri, tranne *Le armi d'oro*, si ambientano in Sicilia, come mai, questo, in India?

G.B.: Nella Sicilia, in Mineo, mio paese arroccato e ventoso, non bisogna vedere un punto-chiave, un nodo, un centro nucleico d'una cellula. Come ho detto più d'una volta, Mineo resta un guscio o, meglio, il punto da cui si osserva il mondo. Ma potrebbe essere Verona d'U.S.A. o Quilin in Cina, non conta. Mi rivesto del vello d'oro di Mineo, mi inbuco in Mineo perché è nido a me noto, ma dentro mi porto tutta la mia personalità, carente e complessa che sia, non so. Sicché, Mineo, come Verona d'U.S.A. o un paese dell'Alaska è solo la specola d'osservazione. Il giro d'orizzonte è diverso dal "SARTO" alle "NOVELLE SARACENE" o a quest'ultimo. Vi predomina l'ansia della ricerca, o credo il desiderio dell'avventura che ti apre mondi e galassie intere, e che è tipico di questo nostro secolo terribilmente inquieto che in ogni punto, in ogni disciplina, cerca qualcosa, si avventura in spazi immensi e dentro l'anima, o, fuori, nei nostri pianeti raggiunti da sonde esplorative.

V.V.: Ti identifichi in Rudra e in Undajang? recuperi con loro l'adolescenza.

G.B.: Credo che ogni personaggio di romanzo, di dramma, di film, o il filo sonoro di musiche popolari o sinfoniche, che ha molteplici immagini dell'autore. Che vi si riflette come in tanti specchi, deformandosi di volta in volta, come si deformavano e si immillavano i corpi del *ragazzo Undajang e della vecchia Rudra quando*, nel mio libro, si uniscono carnalmente. L'amore, poi, per me, resta, di più alle origini, un grumo di nero, un nerume, un mare pieno di paure che apportano piacere (dopo), sicchè miglior personaggio d'una vecchia non può rappresentare questa corporeizzazionne del "primo amore" che ha sempre qualcosa di terrificante e incestuoso, e poi è puro piacere che illumina vicendevolmente la coppia, o la tripletta, ecc. sicchè Rudra si imbianca di Undajang, e questo si arrossa e si materializza in Rudra.



La Pentola del romanziere

V.V.: Qual è il tema principale

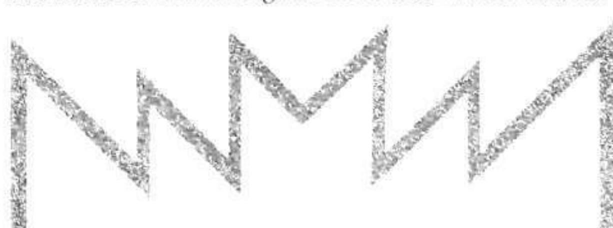
G.B.: Non credo si possa parlare d'un tema centrale; ogni narrazionne, almeno per quanto mi riguarda, va per nuclei, par aggregazione. Insomma, se tu metti del materiale diverso alimentare a bollire ne esce fuori una mistione che poi resta un tutt'uno odoroso-alimentare-appetibile (lo spero per il mio libro in questo senso). Accanto alla storia di *Rudra e del ragazzo che potrebbe coagulare altri fatti, come* effettivamente li coagula, hai la storia dei due genitori, Sharaphà e Kukkakà (il gioco dei nomi, anche a livello scherzoso mi ha sempre divertito) che vengono inaspettatamente uccisi; hai la storia del commissario Saturno, del monaco Ramajan, del battelliere Mercurio che fa commercio di ceneri di morti bruciati sulle rive del Gange. Certo è un tutt'uno messo in pentola, vere matriuske russe incastrate l'una nell'altra, ma sempre facente parte d'una unità. Unità che resta aperta, non si chiude, può continuare in ogni direzione a seconda delle risonanze interne del lettore.

V.V.: Une domanda strana. C'è rapporto fra il tuo modo di dormire, i tuoi pensieri narranti, quanto scrivi?

G.B.: Penso di sì. Ti confesso di essere una persona, come dire? solare, legata ai ritmi diurni del sole, se si esclude il tramonto che sin da ragazzo mi ha dato malinconia, ma malinconia dolce che ti spinge a meditare. Insomma, lavoro di giorno e forse per gorghi saltellanti ma intensi. La sera sono stanco, ho chiuso col mondo e con me, se non fosse la lettura breve del "libro serale (mutevole col passare dei mesi) che mi estrania, mi porta fuori direi del mondo senza impegno, o stimili pressanti. Per adesso, il libro serale è la Odissea, nella edizione Valla, nella bellissima traduzione di Elio Privitera. Leggo il testo greco e poi mi rivolgo a quello *italiano; i livelli sono tanti, intricati, molteplici. E forse in* questo senza volerlo consono coi livelli di meditazione (come capita ad ogni uomo) che mi porto dentro. E' incredibile, ma dormo sempre con le stesse coperte, che cambio durante la notte a seconda del caldo, sia in inverno che in estate. Si tratta di quattro coperte, veri strati dell'anima, come capita anche a Sharaphà in questo romanzo. Solo che il rapporto con la notte è davvero difficile; mi sveglio continuamente, sono costretto ormai a dormire sul fianco destro, ma la mia posizione direi congenita (vi dormiva mia madre, vi dormiva mio nonno Casaccio) era quella prona, a pancia sotto. Certo, sarebbe interessante studiare anche questa tipologia posturale ipnica. Si dice che la prona è sensuale. Tutto questo incide anche sulla pagina scritta, c'è une interconnessione tra le modalità del nostro vivere e la nostra elezione di pensieri, di fantasie, di attività pragmatica. Anche interessante sarebbe uno studio dei sogni, in me frequente, ora minuto, rapido, ora in vere lente cornici sognanti, per lo più con una punta grossa ansiogena, o ripetitiva in questo gioco di ansie. Molti di questi aspetti si possono trovare in "E' un rosseggiar di peschi e d'albicocchi".

V.V.: Alcuni recensori hanno parlato di erotismo.

G.B.: Induabbiamente c'è nel libro una vena erotica, fortemente carnale, rovesciata in un nero rapporto, dopotutto liberatorio, fra il ragazzo Undajang e la vecchia Rudra, ma ha anche un che di fastoso, di barocco, d'un balletto da dipinto murale che potrebbe, chissà, ricordare Bosch. O di certe musiche classiche cinesi dove gli acuti, gli stridenti arpeggiamenti, le note ora alta, ora altamente dolenti sono continuamente presenti. D'altronde, 50 anni fa il sorgere dell'eros in una povera Sicilia, ricca di sensualità di terre e sole, era intricato, facilmente distorto, non completo, tutto sognato, ritornante nel grembo della madre che sempre dopotutto è più vecchia del figlio. Appunto perché c'è questa distorsione di tratta di un eros inconsueto, fuori dai moduli correnti, vero dramma vissuto spiritualmente fra due poli opposti, prima adolescenza e vecchiaia con une circolarità che integra i due suddetti poli.



Le soir est lilas

le soir est lilas sur la quadrature du siècle
la splendeur de la fatigue ne s'explique pas
on se baptisera une autre fois du même nom
avec l'élégance de pousser la contrebande du cri
jusqu'au musée d'un autre dimanche prochain
voilà l'impressionnisme de ne jamais se nommer

José Acquelin

ANOUCHKA GAIDOUCHKO

V.V.: Ti dimostri di nuovo scrittore dal temperamento filosofico. Da dove l'idea delle farfalle ignee?

G.B.: Come si fa ad escludere da ogni nostro atto la condizione pensante? Tutti pensano, chi un modo, chi un altro, chi in superficie, chi in profondità. C'è sempre in ogni narrazione la messa a punto di aspetti della realtà, di considerazioni sottese a questa, di possibilità di indagare fra le pieghe narranti le sorti filosofiche, ossia aperte e probabili, sistematiche e chiuse, grondanti di idee, o ossessivamente definite in poche idee, le sorti filosofiche, dicevo, del nostro essere, del nostro agire di uomini. Le farfalle ignee? Sai credo che ogni sfera, ogni dimensione (che dopotutto ormai sono tutte elettromagnetiche, comprese quelle profonde dell'atomo) deve avere una propria vita che fa parte d'un TUTTO. Perché non pensare a vere vite sfarfallanti, come sono le fiamme, nel fuoco? Che forse gli antichi filosofi presocratici non parlavano di sfere acquea, aerea, ignea, terrestre?

V.V.: Mi pare ci sia in quest'ora un giallo grottesco.

G.B.: Sì, nella figura del commissario indiano Saturno (come ti dicevo il gioco onomastico mi diverte, mi prende, ma ti fa scavare anche nel passato: qui Saturno, come è scherzosamente intuibili, è figlio del greco Cronos, e suo figlio, che fugge col monaco Ramajan predicatore indiretto d'un cannibalismo religioso, si chiama Giove). Saturno, che non può mai immaginare che l'assassino del padre (Sharaphà) e della madre Kukkakà di Undajang era stato il figlio perduto Giove, possiede un mappamondo immaginario in cui, come dentro tante sfere l'una dentro l'altra chiusa, c'è tutto il destino delittuoso dell'uomo una vera storia segnativi di tutti gli omicidi del mondo. Un gioco ad inacstro come è reperibile nel romanzo, e una carica grottesca d'un giallo da anteporre anche ai tanti gialli che con solenne monotonia ci sono continuamente elargiti dal cinema e, di più, dalla televisione. Insomma, un tentativo per scardinare il giallo è farne un nodo grottesco-filosofico-imprevedibile-enigmatico. Poi, giustamente tu dici, mi pare, che questo giallo recupera miti, tradizioni e il senso cosmico della nostra vita.

V.V.: Quali i tuoi rapporti con scrittori polizieschi di questo secolo? Con Pœ?

G.B.: Non sono un profondo conoscitore delle storie poliziesche. Arrivo semmai a classici come Simenon, ad Agathe Cristie. Pœ ha un taglio diverso. E' più sanguigno, va dentro se stesso, insegue l'avventura come nello Scarabeo d'oro, o nello stesso Gordon Pim, o nel racconto sul maelstrom, ossia la discesa nella voragine dell'oceano che in risucchi tutto trasporta dentro. C'è quasi la visione d'un intossicato, d'un uomo che vive d'incubi, tanti che ai suoi tempi non piacque agli americani. Piaceva di più la chiarezza classica di Emerson, o la quacchera visione fideisteica di Hawthorne. Non so quali elementi possano trovarsi nel mio giallo con questi scrittori. Loro forse non avevano una visione scientifico-filosofica del vivere, une concezione epistemologica, erano più fluenti e nebulosi, più intricati e meno meditativi, più onirici. Oggi noi siamo più abituato ad un modo razional-cosmico, ad una amarezza profonda e credo più asciutta.

V.V.: Nel romanzo emergono mondi diversi e lontani, antichi e moderni. Hai creato une contemporaneità che abbraccia tutto?

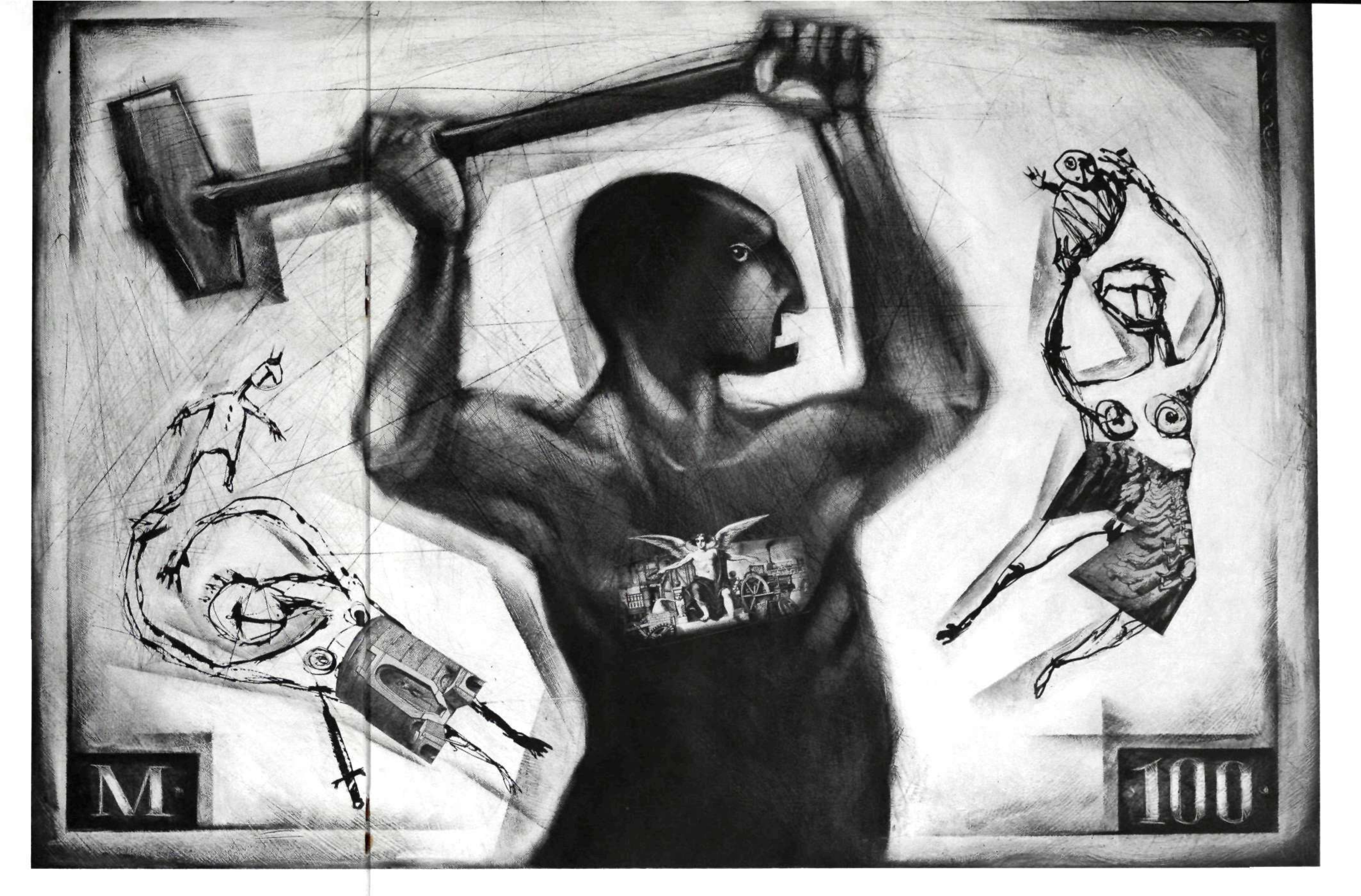
G.B.: E' une osservazione, mi pare, molto acuta. C'è credo in un "E' un rosseggiar di peschi e d'albicocchi" una vasta tela, come un dipinto murario o, meglio, come un palcoscenico a più settori, a più dimensioni, in cui ribolle tutta la vita passata e presente. Ribolle al suono del GRANDE TEMPO che tutto imbriglia, distrugge, fa riemergere per fili biologici. E resta, in fondo, il mistero.

V.V.: Esiste una microstoria fra Orlando e Ketty? Serve da contrappunto a quella grande storia fra il ragazzo e la vecchia?

G.B.: Sì. Ma devi pensare, in questo gioco da palcoscenico a più stanze, ossia in una concamerazione di palcoscenici, ad un flusso simile a quello di certi films che possono avere come sfondo altro svolgimento di immagini che si accavallano ma illuminano quelle principali. Ma forse il paragone migliore è quello della musica classica cinese della dinastia dei Ming, dei Tang, delle grandi saghe fra mondo mongolo e mondo più civile tipicamente cinese. Sono musiche con molteplici facce sonanti, con molteplici tempi musicali, per il desiderio di cogliere l'universale d'ogni forma di vita.

V.V.: Si tecniche diverse, frantumate e mi pare tu sia come persona onnipresente.

G.B.: La frantumazione c'è, ma è come una frantumazione di tanti movimenti vitali, come quelli che puoi scorgere in un tratto di lago, se guardi in profondità. Tanti esseri vi vivono, si incrociano, si copulano, ma vivono in uno scenario d'assieme. Non è forse oggi, con la fluidità caotica del nostro vivere, questo il vero modello umano o, meglio, della vita terrestre? C'è più disordine, entropia in tutto, tutto sfugge e tutto muore, ma la radice di fondo (il lago, per esempio, se pensiamo al paragone sopra citato) è una, ossia l'ansia che questo secolo, altamente tecnicizzato, ci dà, ci porta persino fuori dalla terra in un orizzonte di scoperte planetarie che in noi fanno soreere più forte lo spauramento e il desiderio di una forma di religione fatta da mille Dii, da mille Demoni, da mille forme che ci superano e ci succhiano nel loro intestino, o se vuoi vulva, di universale matrice divina che poi è atomo, è quark, è bosone, è elettromagnetismo. □



RICHARD PARENT

The Painter Hero

GIOSE RIMANELLI

Upon reading "Métamorphose d'Éros" on *Vice Versa* (Mai-Juillet 1987), I went back with my mind to my friend G.O., one of the characters in a novel of mine called *The Glass House*, now ready for publication. I said a lot about him, yet not enough. What I didn't say is what has been misplaced in a handful of riffs. G.O., for sure, is one of the most transient exponents of erotic hyper-realism: he can be described as a patient, ambitious, saturnine character who hankers after virtue and the absolute.

He has a certain sense of humor, but for him youth begins where other seasons of youth end. He is eternally frustrated and eternally guilt-ridden and finds recompense therefrom in work. His wife/woman, however, finds it possible to experience a delayed but long and quiet felicity with him.

Sensuality is at the base of his solitary, rather disjointed and esoteric life which consists of long silences, meditation and sexual observation. He is a man of our day: he teaches drawing and painting in one of the biggest American Universities, but his real interest—aside from the teaching routine—lies in his quest for Woman, for the purpose of absolute possession.

There had been many women in G.O.'s life. However his ideal is woman in the supreme act of offering herself, which must be a total offering, whether she is a student discovered in the lecture-hall or the horny wife of a colleague, probably weary of the years of matrimony, whom the romantic idea of adultery makes responsive to the demand which at first G.O. makes with an innocent modesty, followed by a passionate insistence, and culminating with a devotion that drags in a chaotic tangle of compromises, fears and tears into his private and apparently ordered world.

But, like all extreme hedonists, his demand for sexual satisfaction, for artistic sublimation, is to be fulfilled come what may. This is because passion, for him, is an esthetic and ethical ideal as well as proof and confirmation of his masculinity, ostentatiously displayed but secretly vulnerable.

His distant models are the decadents of 1830, the period in which Charles Beaudelaire dyed his hair green, and the painter of lesbianism, Jules-Robert Auguste used to represent two beauties in his paintings, one White the other Black, thus offering a libertine view of the Blonde and Brown motif so dear to Romanticism. In general, G.O. depicts two women who actually are the one and the same Woman, his ideal woman portrayed in static and ecstatic poses on which he grafts the decompositions and deformations of Time.

These are the androgenous women, the androgenous Woman, who in the double figure of blonde and brunette combine, or would combine, the active and contemplative faculties, in short a fusion of intelligence and voluptuousness.

With the appearence in G.O.'s world of a married lover, a woman who leaped over the wall for a hypothetical self-discovery in erotic ecstasy, the semi-static, platonic, lesbian pictorial world of this hyper-realist becomes more glittering and activated.

The new lover constitutes the sought for reciprocation and sexual performance, characterized by an extreme, real and flagellant penetration. The two figures of Women have disappeared from his paintings. They have been replaced by one woman in a posture signifying orgasm, sado-masochistic acceptance of the phallic god, the male who dominates, moulds and transfigures his victim. Each one of his paintings is a *récit* that finds its suspense precisely in this state of extreme chrystalliness, in its theoretical ambivalence between nature and work, sex and society, thought and feeling, life and death.

The passage from animal to man, from nature to history, from his vegetative world in Eden to the age of work did not occur one and for always, rather, it continues to take place in every change in man's situation. The Italian writer Elio Vittorini asserts that man replaces the natural, instinctive world by the order of the world of work, but immediately after so doing he is seized with remorse, nay with the terror at the thought of having denied nature, his very animal condition. And it is in this state of repentance that he creates the "sacred", and establishes nature anew in the form of the sacred, and makes a transgression correspond to every taboo through which he had rejected her.

Man constantly proceeds in fear of himself. His sexual urgencies terrify him. Saints, observes George Bataille, retreat before voluptuousness. Nevertheless eroticism, that which man tries to cover and even to deny in the work-world, is an experience wed to life itself, it is a psychological investigation conducted independently of the natural end of reproduction, and for this reason it is of such fundamental importance that it is not alien to death.

There is always a cover-up, naturally, in this kind of painting. For in G.O.'s mentality, as in that of the mystics, sex is prohibited and it remains exclusively in his mind: in fact to cover it up is tantamount to suggesting it and denying it simultaneously. Absent sex is worn out virility, but a virility that is always pressingly imagined and sexually sought after. The painter traverses the paths that mark the frontier between life and death as if it were a continuation of the same self-frightened earth.

G.O.'s case, the Painter-Hero, recalls that of Jean Lorrain, the pre-Raphaelite painter. These cases could be defined as the "virility complex" since both G.O. and Lorrain are endowed with a feminine sensibility marked by periods of ecstatic calm and homosexual tendencies.

Sterility is the last word.

Edward Weston, a California photographer of the '30's, is my friend-character G.O.'s most recent predecessor. He, too, is an esoteric personage whose works are being exhibited at the Modern Museum of Art in New York. He decapited his women; those who had a visage were also those who had a meaning for him. Some of G.O.'s nude are also faceless. The explanation of the decapitations in Weston and G.O. a like probably lies in their dual attitude towards women. Their devotion is not for a woman, but for Woman. She is powerful, frightful, hated, courted and reluctantly loved. In both artists the She entry and exit into and from their lives is as inevitable as the tides.

Weston admitted that he never managed to arrive to an orgasm after the endless sexual sittings with his models. Nevertheless the ideal of woman continued to pursue him because this Woman is always terribly real for him: she has breasts, womb, legs, pubic hair. For him, the headless studies were the same his loveless loves.

For my friend G.O., love is carnal thing, taste, smell, and naturally emotions.

His brush is perfect: he loves beauty, order, harmony and an elegant setting. The woman is the spring around which his life spins and frets. Adultery is at the base of this spring as regards the private essence of the object of his passion. It is a lustfulness that terminates in the annihilation of all lustfulness, and sterility is the same as death.

Weston died worn out by sexual impotence. The character of my novel *The Glass House*, my friend G.O., foresees the same end. □



published in Der München National Entomologische Institut Zeitschrift among which was a manuscript, handwritten by von Axt, still unpublished at the close of the review. It touched on the Chilean Pyrophorus that von Axt had been looking for all his life, an insect probably extinct, he thought.

"Too bad I cannot go to Argentina," sighed Dr. Thalberg. "My father's executioner must certainly be there."

Now, it so happened that I was to be on the Canadian delegation to the international pharmaceutical association convention in Buenos Aires at the end of January 1977. I said to my colleague: "If von Axt is still living, and in Argentina as you believe, I think I hold the means of discovering him and even unmasking him."

Upon my arrival in Buenos Aires, after registering at the convention, I went to the Biblioteca Nacional and asked for the Revista entomologica argentina. Having jotted down the address of this review, I went over to the editor in chief, *profesor* Manuel Barrera of the University of Buenos Aires. The review contained several names of butterfly specialists. "I am particularly interested, I said, in the Chilean Pyrophorus."—This admirable luminous insect, said prof. Barrera, is extremely rare and probably extinct. At least that is the opinion of Dr. Nicholas Hachazo, whose latest contribution I was precisely looking over when you walked in." He showed me the handwritten article and I readily recognized Klaus von Axt's writing, even in Spanish, even compared with the specimen he had written thirty years earlier. He had translated his name into Spanish. "Well, I said boldly to prof. Berrera, I would be pleased if Dr. Hachazo learned that I am in possession of the Chilean Pyrophorus."

I left. I remembered that while leafing through the review of entomology my eyes had come across the description of a peculiar tiny fly, the otoopter ardisiphilia (literally: ear-egg-wing-living-on-shrub-ardisia), i.e. a microcospic winged creature that laid its eggs in the ears of animals. The unfortunate animal whose ears served as an incubator to the intruder's larvae, soon developed an appalling otitis. The author went so far as to point out that the otoopter feeds on a unique plant: ardisia. I had earplugs in my travel bag. Equipped with my earplugs and a jar, I went over to the botanical garden and asked to be shown the ardisias. It hosted a cloud of tiny flies. I clipped out a small leaf, dropped it in the jar and returned forthwith to my hotel.

The next day, Dr. Hachazo called on me. I had imagined a tall fair haired ex-SS, a man of breeding and imperious manner. To my surprise there entered a short weasel-faced gentleman, exquisitely courteous, poorly concealing his Aryan origin under his albeit impeccable Spanish. While he was talking about his work, I opened my jar as, with my back to him, I was serving a drink. As soon as he poked his little finger in his ear, I knew that my flies were in there. I cut short the visit saying that I had to show up at a session of the pharmaceutical convention. All I had to do now was to wait for my beetles's larvae to complete their work.

When at the close of the convention, just before leaving Argentina, I enquired about Dr. von Axt, alias Hachazo, and I was told that he was in a sorry state, I knew that my little flies had done their job.

Back at A&B in Ville St-Laurent, I described my visit to Buenos Aires to Dr. Thalberg. A week later I showed him a telex informing us of the Schmetterling Sammler's death. Dr. Thalberg cast a wide-eyed interrogative look at me: "Did you...?", "Doctor," I said, "the Butterfly Bug was eaten away by flies... just like that!"

ALDO DEL BONO

My Austerlitz

In February 1986, I spent part of my vacation on the island of Tronada in the Caribbeans. For a long time the medias have portrayed life on that island in the grimmest colors. It was, they said, the most indigent country on our planet. Not having any set intention, I went over to that island guided by my instinct, I mean my humanitarian and missionary instinct. There were out there unfortunate, destitute people ruled with the iron rod of Napoleon Samozar, "el presidente permanente", I thought I should go and see for myself and—who knows—perhaps help. I must go down to the seas again.

While on the plane, I chatted with an albino blackman called Amadou, a bicycle handle-bar moustached gentleman who, with a sepulchral voice, claimed extrasensory powers. At first I was bored, but when he offered to give me a demonstration, he aroused my interest. "We were told that we are flying at an altitude of 12 000 meters, he said. I will take this plane down to 11 000 meters." He joined his hands in a praying attitude on his forehead, eyes closed, giving clear signs of the deepest concentration. Forthwith, the 737 plunged through the alto-cumuli as passengers screamed for their lives. "How do you do it?" I asked—It's very easy, he said. You can do the same. My powers may appear surprising to you, actually they are quite limited. They work only through concentrating on certain words corresponding roughly to a situation. This is called a mantra. I discovered that my mantras are any words ending with the sound "eep". I ordered our jet plane to "leap" (you would say "nosedive"), and so it did. Suppose I want to buy something expensive in a store. I say "cheap, cheap, cheap..." and I get a sizeable discount." — Sleep, sleep, sleep, I said, joining my hands on my forehead and concentrating hard. —Don't do that, said the albino blackman. Alright, you want all passengers to have a snooze. What if the pilot were to slumber as well? In any case, he said, each person has his own mantra. Mine will not work with yours, no more than you could use mine. — What mantra should I use? I asked. —My dear lady, he said, that is for you to find out. This may take time, even your lifetime, or you may hit upon it tomorrow.

While in the bus to the hotel, I kept enumerating all kinds of mantras: shell, yell, bell... cram, dam, gram, ham... blousy, drowsy, mousy, lousy...

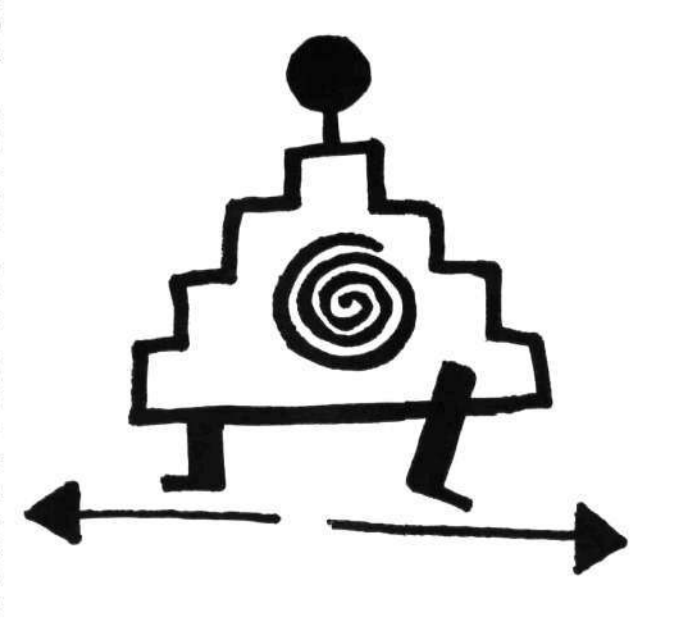
I was dragged away from this mock-transcendental meditation by a sputtering of gun shots. While the autobus



town of Pubella, the Guarda Incivil was chasing the madding crowd, beating or finishing off those who were lying on the ground. I felt most miserable at this sight. I couldn't sleep a wink that night.

The next morning—it was Tronada Day—I was going for a walk in the beflagged streets of the capital, Muladar, concentrating on different mantras: bore, core, lore, shore... hop, top, shop, flop... schiff, cliff, sniff... snoot, boot, shoot, flute... botchy, blotchy, splotchy, Pagliacci, Liberace... humble, gumble, rumble, bumble... when, at a street corner, there was my albino flight companion, scantily clad, his skin still dotted with sand. I smiled at him, but he started on





was driving along the Paseo de la Reforma of the shanty-a very bitter tone: "Why, you have been using some kind of mantra on me... look here, I was basking in the sun, and here I am walking almost naked in the street!"

I was thunderstruck. Realizing that I had summoned him accidentally, he whispered "Sweep!" and vanished.

This was Feb. 13, as I said, the national day of Tronada. There were flags and banderoles out all over the town and the Plaza de la Republica. On some streamers I could read, "Viva Samozar!" A huge crowd applauded as fanfares and armed corps in parade dress marched past. The flag of the Republic whipped in the breeze. On a stand, dignitaries, senior officers, churchmen, diplomats, pretty ladies were seated. On an esplanade, a double row of militiamen, gun at foot, members of the Guarda Incivil, were mounting a symbolic guard.

Presently there was cheering. President Napoleon Samozar's limousine was approaching. I, leaning on my elbows on the parapet of a climbing promenade, could take in all the scene. Eager to put my mantra to a test, I ordered the chauffeur of the presidential limousine to step on the accelerator and bump another car parked at the base of the monumental stairway. Mumble, rumble, fumble, jumble. Bang! A bit dazzled, the President, trying to put on a good face, climbed the stairway, and reached the podium, waving both his hands at the crowd. The plumed cavaliers of the Guarda Incivil were perched on their mounts, their bodies mummified. I spotted a young girl moving towards the President of the Republic, a large bouquet in her arms. At the crucial moment, I bade her switch sideways and take her offering to the mouth of the first horse of the cavalry. Grumble, dumble, chumble. The horse made short work of it.

Rocket fighters whizzed over the place, leaving behind multicolor trails. I commanded the planes to dive in the nearby sea, but my "mumble, fumble" was of no avail. They gracefully veered over the horizon.

In the meantime, a platoon, commanded by a sargento primero, took up station in front of the obelisk, waiting for the order to fire a salvo. I directed a foot-soldier to lower the flag at half-mast. Scumble, humble, stumble. Whereupon, the soldier went to the pole, undid the rope and pulled the flag down to half-mast position.

Then I thought of enhancing the ceremony with some special frolics. When the sargento would shout: "Fuego!" all soldiers' pants would drop to the ground. The sargento raised his sword. I said: Bubble, stubble, warble... and at the precise moment he lowered his sword, I said "Tumble!" All pants went down.

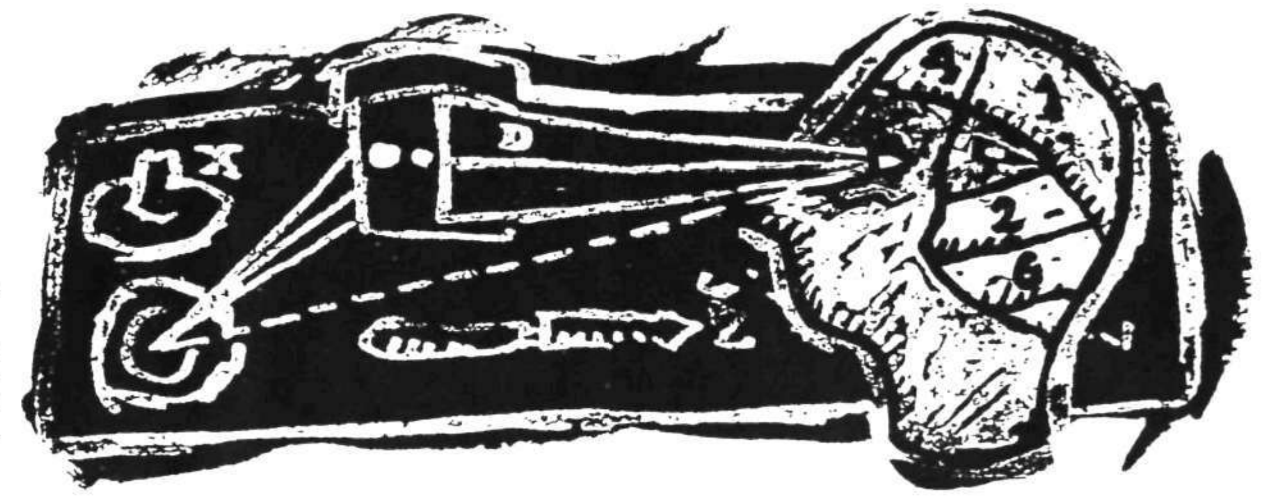
El Senor Presidente permanente Samozar went over to the microphones. As he was about to open his mouth, I thought I might inspire his opening words. Hardly had he said, Señores y señoras, that I had him declare, "I have decided this day to tender my resignation as head of this country and to retire to Spain..."

The crowd burst into cheering, sombreros and tapas flying in the air, drowning the rest of the speech. The dignitaries surrounded Samozar and congratulated him. Five strong men carried him triumphantly over their heads around the basin of the obelisk. Should I suggest they throw him in the basin? Rather, I tried to enjoin the fountains to sprinkle the fete, but nothing happened. I readily summoned Amadou, who appeared instantly, understood the situation at a glance and, as he murmured, "seep, weep, deep", twelve fountains rained on all bearers including his Presidential Excellency.

How come my mantra didn't work this time? I asked Amadou. He replied, "Your mantra operates on minds, mine on material objects. Mind you, you possess a dreadful gift. The most dangerous weapon in the world is not the atomic bomb, or long range missiles or chemical arms, but the power to master the minds of people." □

Urgenza

LISA CARDUCCI



NORMAND COUSINEAU

Qual 'è la causa, Dottore? Ci deve essere un motivo?

— Si calmi! Si calmi! Ora gli spiego: sua moglie non è un caso unico. Soltanto il nostro centro ginecologico ha ricevuto in dieci mesi 450 coppie che, pur essendo perfettamente costituiti tutt'e due, non riescono a concepire.

— Ma... come mai?

— Gli ospedali e le università del mondo intero cercano la cause di quest'infertilità che tocca la popolazione a *un ritmo*...

— Del mondo intero?

— Si, Signora. Il problema è universale.

— Allora, com'è possibile che sia la prima volta che ne sentiamo parlare?

— Il ritmo di sviluppo di quest'anormalità è cosi rapido che oltrepassa i limiti della ricerca. Appena si pensa di aver trovato, il male ha già progredito talmente che si rimane avvinti dal mistero.

— E' un dramma!

— Come dice Lei, è proprio un dramma per l'umanità.

* * *

Non passarono due settimane che i mezzi d'informazione di tutto il paese annunciarono che un'importantissima dichiarazione sarebbe stata fatta dal Presidente. Si pregava la popolazione di capire che nel suo interesse, era obbligatorio sentire il messaggio del Capo dello Stato. Gli uffici, i negozi, chiusero più presto per permettere a tutti di essere pronti per la teletrasmissione delle ore 18.

"L'ora è gravissima, diceva il Presidente. Il momento è venuto per ognuno di noi di dimostrarci cittadini del mondo. Ogni uomo, ogni donna DEVE collaborare per salvare non il paese, non la nazione, ma l'u-ma-ni-tà!

La medicina, la biologia, la chimica, la farmacologia, *tutti hanno unito i loro sforzi per identificare la causa del* male che colpisce la terra ed impedisce il genere umano di riprodursi.

Punizione del Cielo, dicono i più religiosi. Tante ipotesi sono state proposte. Personalmente, aderisco piuttosto a quella che suppone che un micro-organismo estra-terrestre sia stato seminato sul nostro pianeta con intenzione di distruggerlo.

Non importa la causa, almeno per il momento. L'importante è di salvare l'umanità."

Il Presidente parlava lentamente, pesando ogni parola; il suo sguardo penetrava fino al cuore di ogni telespettatore.

"Non sapendo ancora come resistere al terribile disastro che significa la fine del genere umano, possiamo soltanto mettere in azione le nostre facoltà di riproduzione, adoperandole al massimo, in modo che tutte le donne che posseggono ancora la possibilità di procreare diventino incitne nelle prossime ore.

Cittadini e cittadine del mondo, l'Operazione Salvataggio incomincia ora. Secondo le statistiche, quando avrò finito di parlarvi, avremo ancora trentasei ore a nostra disposizione, dopo di che, visto la velocità di sviluppo del male che ancora non ha nome, nessun essere umano potrà più generare un'altra vita.

Ascoltatemi! E' vostro DOVERE salvare l'umanità. *L'operazione si svolgerà sotto controllo medico e militare.* In tutti gli ospedali, in tutti i centri sportivi, in tutte le scuole, ci sarà il personale adatto per registrare il vostro contributo.

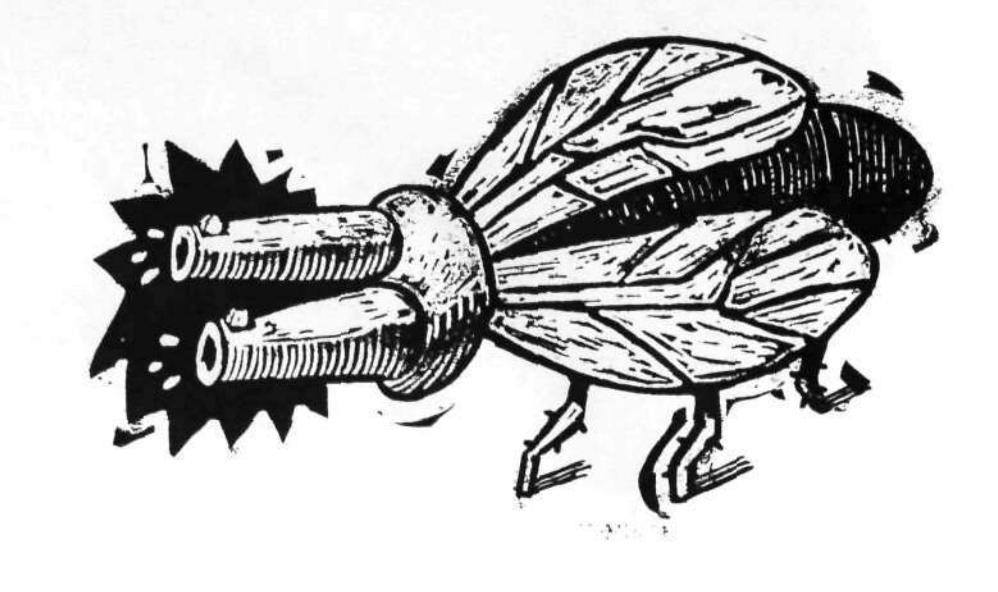
Tutte le persone di sesso maschile o femminile, da 15 a 60 anni, debbono recarsi in uno di quei centri nelle prossime trenta ore. Le coppie non saranno separate. Le persone sole troveranno sul luogo un "partner". Dopo la prova, ad ogni cittadino che avrà fatto il suo dovere verrà rilasciata una tessera in testimonianza di gratitudine. Senza questa tessera, non sarà più possibile lavorare, studiare o comprare qualsiasi bene. Sono esentate le donne già incinte, le quali dovranno lo stesso presentarsi al controllo medico.

Uomini e donne che presteranno i loro servizi più di tre volte saranno premiati. Gli esseri umani che nasceranno in seguito all'Operazione Salvataggio saranno allevati ed educati a spese dello Stato."

* * *

Non conosco nè mio padre nè mia madre, come la maggior parte dei miei coetanei. L'Operazione Salvataggio ha dato UNA generazione. Ma sappiamo bene, oggi nel 2016, che dopo di noi, non ci sarà più nessuno. □

Une mouche sur la vitre



PATRICK IMBERT

Une vitre marquée de doigts gras dans le restaurant aux murs nus, exceptés les publicités rouges en métal rouillé pour Coca Cola. Une mouche sur la vitre. Je délire. Je mens. Je dis je mens. Je dis que je mens. Mens-je quand je dis que je mens ? Grave problème ! Je mens quand je dis et aussi quand je mens. Je mens quand je dis que je mens donc je ne mens pas puisque je mens. J'espère qu'après cela personne ne croira plus à Descartes, c'est-à-dire à l'utilité de la torture pour obtenir des informations. La torture ne sert pas à obtenir des informations ni à les confirmer. Ici, elle sert à être rendue publique tout en étant niée au niveau légal et au niveau des instances internationales. Tout le monde le sait. Tous mentent quand ils disent qu'ils mentent car justement ils ne mentent pas en disant qu'ils mentent quand ils ne mentent pas. Mais, en tout cas, tout le monde sait ce qu'il se passe. Il n'y a qu'à voir la terreur dans les yeux, dans les silhouettes légèrement courbées, dans les rires trop francs qui permettent de tenir les yeux à demi-fermés, l'instant d'une panique intense, face à ce qu'on va peut-être apprendre de nouveau.

Une mouche se promène à tâtons succulents sur une vitre graisseuse du restaurant. Je mens comme tout le monde. Les yeux dans les yeux. Les regards fichés dans les regards de l'autre pour faire semblant de ne pas mentir, pour faire croire qu'il y a encore quelque chose à croire, donc quelque chose à dire, pour imaginer qu'on a encore un semblant de pouvoir, un brin de liberté, un soupçon de jouissance.

Une mouche verte se promène en bourdonnant parfois dans la graisse humide de la fenêtre du restaurant du petit village de la province de San Luis, etc. Mais, malheureusement, il ne reste que le soupçon, le soupçon, le soupçon. Tout le monde soupçonne tout le monde. Intense effervescence des neurones et des intestins. Une bonne chiasse, pleine de salmonella, libère le sourire et c'est l'esprit plus clair qu'on peut mentir et avoir l'air de ne pas voir, réflexe souhaité par l'armée. Faire comme si de rien n'était, tout en sachant qu'à la moindre erreur... tu seras un disparu.

Une mouche s'énerve et frappe ses yeux globuleux contre une vitre opaque. Je mens ou je délire à cœur de jour, à nuits blanches, pendant des semaines, des mois, des années : le mensonge et le délire ; quelle différence ? Pas de définition qui tienne ; à bas le dictionnaire. La terreur redéfinit fondamentalement les paradigmes, les oppositions sémantiques, travaille les mots et les chromosomes.

Une mouche se bat férocement contre la transparence du coin supérieur gauche de la vitre du restaurant. Elle n'arrête pas, elle énerve tout le monde. Quelle idiote ! Elle ne voit donc pas que la transparence est l'obstacle ? Que la poisse graisseuse est son salut ? Elle ne comprend pas que la transparence est sa prison ? Je mens quand je dis que je mens.

Une mouche se bat de toutes les milliers des facettes de ses yeux en globe, de ses ailes, de son dos vert-camouflage contre le vide de la transparence, en haut, en bas, au milieu, délire, frénésie, frénésie. On s'attend à ce qu'elle éclate, qu'elle se transforme en tache, en test de Rorschach rouge, en vert caca qui pue et coule dans la graisse plus bas. Mais non. Elle continue folle de rage. Quelle idiote, bordel ! Quelle idiote, elle n'y arrivera jamais, jamais, jamais, jamais, jamais.

Pablo avance sa main droite après avoir posé sa cerveza sur la table branlante. Sa main ; sa main est à un centimètre de la vitre. La mouche disparaît dans la paume. La presse s'approche de l'obstacle, les carrosseries accidentées lentement sont broyées. Ça craque comme un vieil œuf à la coque. La presse recule. Il reste des rectangles bien plats, prêts à être chargés dans les wagons et fondus pour faire des fils de fer barbelés ou des conserves. Le monte-charge descend lentement dans son trou. Ibrahim balaye la graisse et la poussière au fond ; il est sourd, il ne parle que mauritanien. Il y a la tête d'Ibrahim entre le bord du trou et le plancher en acier du monte-charge. Le moteur ronfle.

Je mens quand je dis que je mens et aussi quand je dis que je ne mens pas.

Le monte-charge écrase Ibrahim. Le lendemain on retrouve un test de Rorschach rouge et blême dans la graisse noire du monte-charge. Il avait raté son test, on ne le reconnut qu'à ses vêtements. À la fosse commune, le mort, victime du trou de la technologie.

La main de Pablo presse lentement la vitre. On entend comme un bruit d'œuf pourri qu'on écraserait sur le sol. La mouche a juste le temps de laisser échapper une énorme larme sanglante de ses yeux verts arc-en-ciel. Elle reste collée dans la graisse sur laquelle la main de Pablo a dérapé. Du sang mêlé d'un peu de pus laiteux gâche la palette transparente de la vitre du restaurant.

Je mens. Je mens quand je dis que je mens et aussi quand je dis que je ne mens pas car on sait bien que, dans un restaurant à San Luis, il n'y a pas une mouche qui se promène sur la vitre mais des dizaines sinon des centaines qui se débattent, dans la graisse pleine de salmonella avant qu'une balle perdue, soudain retrouvée, ne fasse éclater cette vitre. Il n'y a presque plus de vitres à San Luis. Juste des volets clos, souvent, et du papier journal et des tracts pro-gouvernementaux.

— Pablo, tu est fou.
— Pourquoi.
— Pourquoi écraser une mouche ?
— M'énerve.
— Pablo.
— Merde.
— C'est un chef-d'œuvre.
— Quoi ?
— C'est un chef-d'œuvre.
— Hein ?
— Oui.
— Tu as trop bu.
— Non.
— Pourquoi ?
— Pourquoi quoi ? Pourquoi je n'ai pas assez bu ou pourquoi c'est un chef-d'œuvre ?
— Pourquoi les deux ?
— Pourquoi c'est un chef-d'œuvre ? Eh bien parce que personne n'a jamais inventé un engin aussi parfait.
— Hein ?
— Imagine si l'armée avait des hélicoptères qui pouvaient tourner avancer, reculer, monter, descendre, zigzaguer, foncer, s'élever, tomber à pic, atterrir, danser, virer, girer comme cette mouche, alors Pablo nous serions tous morts depuis longtemps. Pablo, les plus grands chercheurs du monde entier, les billions Apollo, Gemini et autres programmes spatiaux n'ont jamais réussi à produire une machine aussi parfaite qui, de plus, sans vitre, est raisonnablement silencieuse et d'une solidité à toute épreuve, sans oublier que son regard porte à 360 degrés. Pablo, la mouche c'est la perfection pour les mouvements de résistance. Pablo tu as tué un chef-d'œuvre comme des milliards de gens et d'animaux ont tué, et tué sans y penser, sans une larme, sans un regret, des milliards de milliards de milliards de mouches. Pablo, je jure que si la révolution triomphe, je consacrerai ma vie à étudier les mouches, pas les oiseaux comme ces imbéciles de grecs qui voulaient voler, les lourdauds, et qui ont fini par y arriver vingt siècles plus tard. Je les étudierai et j'inventerai un appareil que je donnerai aux mouvements de résistance partout dans le monde. Pablo, la mouche c'est notre victoire. Il n'y a que la transparence pour l'arrêter donc, ici, rien ne pourra nous arrêter.
— Tu as trop bu mais ça ne fait rien ; on appellera le groupe quatro, groupe *musca volante* ! □

Notte

(seconda parte)

LAMBERTO TASSINARI



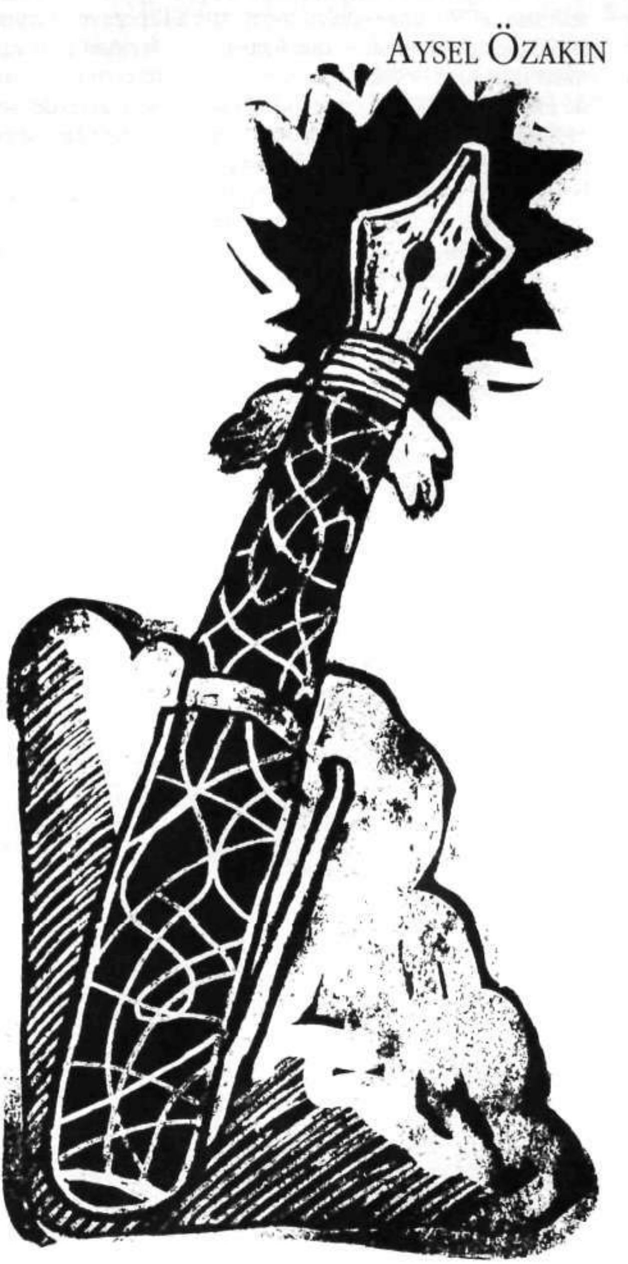
NORMAND COUSINEAU

Ridicolo entusiasmante, sono sul grande schermo: e fu l'ultimo pensiero. Curva a destra, stridono le Michelin radiali — le migliori, conviene sempre anche se costano un po' di più — raro pedone sul trottoir quasi investito, protesta del quale ingoiata dal rombo dell'Alfa. Pandora è ancora in seconda, la tira fino alla Porta, il braccio sinistro teso sul volante di legno, la destra incollata (sì, *incollata*) al pomo della cloche, anche il suo viso è teso, la smorfietta angolo di bocca da triste, è cattiva, aggressiva. Frotte d'immagini del passato: quando i giovani dell'opulenta sterminata provincia cercavano la morte, la sera, la notte, col pretesto di una gara nelle strade di collina; risento la scatola rotolare sul ripiano del lunotto posteriore impazzita alle curve, una caterva di anni fa. Elasticità, reversibilità del tempo. Filano anch'ora i chilometri, lunghissimo sibilo di due gomme sole sulla parabola della curva, Pandora mi lancia un'occhiata birbona. L'Alfa sale. Dico: Lì stava Cathy, o Jenny?, la sudafricana dalle cosce superbe. Tutto chiuso, fa Pandora, senza levare gli occhi dalla strada bianca, pel vasto fascio de' fari allo jodio.
Cosa?
I bar...

Veramente solo un'insegna accesa ogni tanto. Guardo l'ora: alle nove non abbiamo ancora incrociato una macchina. Le macchine, la notte. Luogo insuperabile per la parola: scatola, incubatrice, utero; ciò che la televisione ci ha tolto in parole, la macchina, la notte ce l'ha reso; (perché i bambini non si portano la sera tardi in macchina sotto la pioggia per un lungo viaggio?) Si guarda la strada, ecco, le parole vengono, the trip is on; una volta Paolo mi accompagnò la notte, così, per quattrocento chilometri, fino all'imbarcadero, la piccola macchina si riempì di parole. La strada è bella, la conosci, piena di curve, ma Pandora cominciò a parlare. Malgrado tutta la concentrazione necessaria alla guida raccontava calma e fluida, solo ogni tanto le

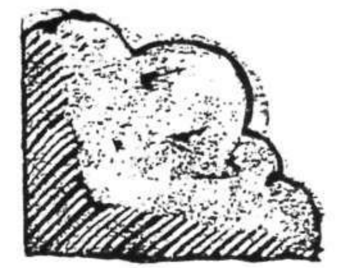
Écrire ailleurs

Aysel Özakin



L'écrivain, qu'est-il sans sa langue ? Ne lui doit-il pas ses réussites autant qu'à son talent ? Est-il possible de s'insérer comme étranger dans une société, dans une culture au point d'en devenir l'un des porte-parole ? Pour l'écrivaine Aysel Özakin, la langue maternelle fut le turc. Lorsqu'elle publia ses premiers romans elle était professeure de français à Istanbul, jusqu'au moment où, se trouvant à Berlin en voyage, elle apprit que son pays allait vivre *désormais sous la férule des militaires. C'était* en 1980. Aysel Özakin réussit à devenir écrivaine « allemande » dès 1982, pour rester elle-même certainement, pour mieux rester turque, peut-être ? Le public a honoré ce défi, Aysel Özakin s'est fait comprendre — et pourtant, elle n'écrit pas sa langue. Nul doute qu'elle maîtrise l'allemand de façon enviable mais lorsqu'elle écrit, cet idiome n'écrit pas pour elle, au contraire : tantôt il se raidit, tantôt il se laisse aller, peu lui importe un détail de grammaire et une formule exotique semble le réjouir... L'allemand d'Aysel Özakin est allemand parce qu'elle et son public l'ont voulu, ses lecteurs l'apprécient parce qu'il est authentiquement poétique en révélant sa propre « étrangeté ». On n'enlève rien au mérite de l'auteure lorsqu'on fait remarquer que cette écriture exige de la part du public une certaine maturité littéraire qui apprécie plus l'illustration de la langue que sa défense. Aysel Özakin sera parmi les écrivains invités du Colloque inter-disciplinaire et international « Littérature et Métropole — le cas de Berlin », qui se tiendra à l'Université de Montréal du 1er au 5 octobre 1987 et dont l'un des aspects importants est une réflexion sur le lieu de l'écrivain dans la vie culturelle d'une métropole. Le bref texte de témoignage « Écrire ailleurs, écrire en chemin » paraît ici pour la première fois. Quant à la traduction, elle a voulu conserver la simplicité extrême, consciente du fait qu'un trait essentiel du style original, l'aveu de son « étrangeté », ne sera pas toujours perceptible pour le lecteur francophone.

Hans Herbert S. Räkel



Une maison grise, trapue, du 17e — au rez-de-chaussée. Un appartement en cohabitation avec 7 jeunes allemands. Hier, le groupe, avec lequel j'étais venue à Berlin pour une rencontre au « Colloque littéraire », est reparti à Istanbul. J'ai décidé de rester ici, pour combien de temps, je ne le sais pas. Je vais essayer de me procurer une attestation médicale, pour gagner du temps, pour ne pas perdre tout de suite mon job à la Faculté politique d'Istanbul. Je vais écrire à mon frère de m'envoyer en recommandé mon dernier manuscrit qui se trouve sur ma table dans mon appartement ainsi que, peut-être, quelques frusques ; c'est que je ne suis venue ici que pour une semaine avec deux pulls, une jupe, un pantalon, du linge dans ma petite valise. J'ai sur la conscience le manteau de fourrure de ma mère, que j'ai emprunté et emmené ; on m'avait mise en garde : à Berlin il neigeait sans arrêt et il faisait un froid de canard.

Première journée de cohabitation. 1er janvier 1981. C'est le matin, j'ouvre les yeux, je suis dans un lit à étage, dans la chambre d'Ingrid que je n'ai pas encore rencontrée. On m'offre sa chambre pour deux semaines et on raconte qu'elle est en vacances en montagne et qu'elle s'est cassé une jambe en faisant du ski, elle est à l'hôpital. Aux dires de Jürgen dont la chambre est à l'autre bout du couloir, ça lui serait sûrement égal qu'une femme étrangère occupe sa chambre. J'ouvre les yeux et vois devant la fenêtre les branches de l'arbre couvertes de neige. Je repense à ma chambre comme à un amant dont je serais séparée contre mon gré. Dans cet appartement sur l'île, à une heure d'Istanbul,

capitava di arrestarsi un attimo per un rapido cambio di marcia. Nastro grigio attraverso la terra, strada nota, una curva, una cunetta, un'altra curva, il ponte bianco. Rassicurante.

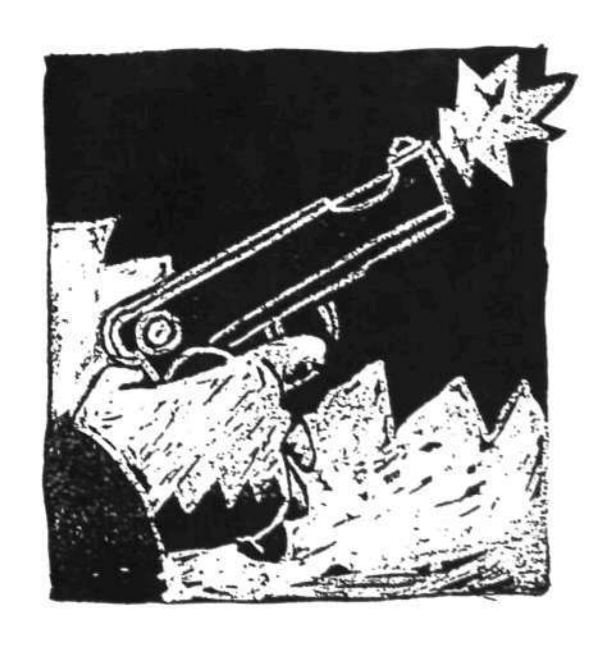
Pandora si rivelava di profilo, si avvolgeva nelle parole, dove, nascondendosi uno si rivela. Dipende da chi ascolta. Diceva della mamma che era stata graziosa, minuta, elegante e bruna. Quasi sempre distratta, attenta solo all'evoluzione sessualsentimentale della figlia. Attenzione ossessiva, inquisitoria che aveva acceso invece che spegnere le fantasie erotiche della piccola Pandora. Disse che la mamma aveva trovato un sistema diabolico per accertarsi che lei e gli altri fratelli e sorelle non si masturbassero, ma non disse quale. Ora le cose erano molto cambiate tra di noi: così vicini, i finestrini chiusi, le parole restavano dentro si appiccicavano ai vetri, ogni tanto i gomiti, le nostre braccia si toccavano.

Si uscì da una curva in falsopiano a destra. I fari non li illuminarono subito. Prima si vide la macchina posteggiata e subito il fuoco. Un colpo investì il montante sinistro del parabrezza che esplose in piccoli frammenti rettangolari. La macchina sbandò, Pandora la riprese, accelerò e spinse l'Alfa addosso ai due che non ebbero più tempo di sparare e si salvarono sul ciglione, noi imboccammo la curva subito dietro. Ma qui Pandora frenò di colpo, U turn, tirò fuori la pistola e abbordò ancora la curva. Stavano a due passi dalla loro macchina, Pandora frenò e sparò. Colpì il primo alla schiena, la botta lo scaraventò contro l'auto.

L'altro seminascosto tirò con il fucile e accecò un faro. Allora lei uscì, tese il braccio sul tetto dell'Alfa, sparò. Investito, il corpo si afflosciò subito tra auto e ciglione. Tornarono silenzio e notte. Io rimasi dentro premuto contro il sedile, la mano rigida sulla pistola. Ora si accendono le luci e usciamo tutti: invece era notte davvero, c'era odore di sangue e di fumo. Erano veri morti. Caldi espressi, espressamente morti. Quelli che muoiono senza tregua sono i morti lontani, gli astratti della morte. Quasi senza sangue, con lo stesso grande viso indistinto. Questi due invece con un'aria di uomini morti, l'età in faccia improvvisamente interrotta: precipitato di tempo verso lo stato della morte.

Come quando sei malato, debole, stanco, ridotto tutto a te stesso, e la malattia ingoia tutto il tempo, come se prima di lei non fosse stato niente e si fosse da sempre malati e non saremmo altro che malati: io mi muovevo così nel fondo della notte. Si prese la loro macchina, la nostra non aveva più parabrezza e la notte era fredda. Sai che non chiesi nemmeno "che facciamo". Muoversi aveva la fluidità la fatalità dell'esistere. Si poteva andare dovunque. La notte era grande; ancora di più perché io ormai non conosco quella campagna, non la ricordo e c'erano tante strade piccole di pietra e sassi bianchi appuntiti. E intorno piante verdissime, come bonzai, ai margini tutti polverosi e piegati tesi, quali scapigliature di poeti. Allora si vedeva solo alle curve, quando i fari correvano e a volte illuminavano lontanissimo. La strada che continuava a girare dava la certezza di non andare da nessuna parte. Ma Pandora evidentemente sapeva. Oh, si dimentica in fretta! Appena poche righe fa lei ha ammazzato due giovanotti. Li ho visti io e quelli non si rialzeranno mai. Come se niente fosse e anch'io senz'altro complice...

Ora mi porta in un'altra casa. Ma questa volta reagisco, faccio qualcosa: una scena astratta di violenza. Non vorrei che ci fosse niente di sessuale sotto. Veramente. Forse vederla ammazzare quei due e restare così impassibile mi ha levato la voglia. Vuoi sapere come mi sento? Se mi porta laggiù in quella radura dove una croce di cemento sgretolato ricorda la fucilazione di partigiani e lì troviamo posteggiata un'astronave perfettamente funzionante con i motori accesi e tutti i rumorini da video game io non mi stupisco e ci salgo. No, questo solo per farti sapere come mi aspettavo di tutto. □



j'avais vécu 5 ans. J'avais coutume de me lever avant le soleil et d'aller sur mon balcon pour y rencontrer en secret le ciel au bleu profond, la pinède, les mouettes dont les cris m'avaient réveillée. Je ressentais comme une gratitude envers tout ce que je regardais, car cet instant d'inquiétude et de solitude me préparait à l'écriture. C'était comme m'acquitter d'une dette envers la vie. Puis je rentrais et mettais l'eau pour le thé. Quand c'était l'hiver, j'essayais de faire du feu dans la cheminée, ce qui n'était pas chose facile. Bien souvent le bois était mouillé mais j'avais ramassé des pignes dans la forêt et les avais mises à sécher. C'est ainsi que j'écrivais, le dos tourné à la cheminée, dans les oreilles le bruit du crépitement des pignes. J'écrivais à la main, regardant de temps à autre par la fenêtre, à l'affût du lever du jour. Quand les premiers rais du soleil touchaient ma table, je me levais, regardais du côté de la colline et voyais dans le pré les chevaux maigres, abandonnés.

Prudemment je descends l'échelle de mon lit et m'habille. J'ouvre la porte de mon balcon. Une table et deux chaises en rotin couvertes de neige. J'imagine Ingrid et son ami en train d'y prendre le petit déjeuner en été et je pense qu'à Berlin les voisins ne trouvent aucun mal à ce qu'une femme prenne son petit déjeuner sur son balcon avec son ami ; pendant un court instant cette idée me rend heureuse. Tout autour des immeubles neufs, immenses quartiers résidentiels. Toutes les trois minutes ou presque on entend un bruit de métro, la circulation. Jürgen m'avait raconté — nous parlons français ensemble — que ce quartier avait été détruit pendant la guerre.

J'ai froid. Je vais dans la cuisine. J'aimerais prendre un café et ne sais pas encore utiliser la machine. D'ailleurs le chauffage a été arrêté et puis tous les autres ici vont sûrement dormir jusque dans l'après-midi. Je me rends compte que dans cet appartement je ne sais rien mettre en marche. C'est à cela que je ressens que je suis étrangère. Je retourne dans ma chambre et décide de sortir pour chercher un bistro.

La rue est déserte, de nombreux rideaux sont encore fermés et je ne sais pas où trouver mon bistro. Je m'en remets au hasard et avance. Apparaissent tout à coup deux filles aux cheveux noirs, toutes deux fringantes, bien coiffées, talons hauts. Elles échangent quelques petits rires étouffés. Avant même d'avoir vu leurs visages, je sais qu'elles sont turques : est-ce à leur manière rapide de tourner la tête, de rouler les hanches, à leur inexpérience d'une liberté inquiétante. Toutes deux ont allumé une cigarette. Elles ont tourné la tête, m'ont vue et ont aussitôt pressé le pas. J'éprouve le besoin de les aider dans leur candide culpabilité. J'avais entendu dire qu'en Allemagne il y avait beaucoup de filles turques qui partaient de chez elle pour échapper au contrôle d'un père sévère, beaucoup revenaient, d'autres faisaient le trottoir, d'autres se suicidaient. Je me sentis confrontés à une réalité qui demandait mon engagement d'écrivain.

Je longe le canal, j'ai beaucoup de questions. Il me sembla que l'écriture voulait me mettre à l'épreuve, comme si elle me questionnait — que feras-tu sans le rituel salut aux mouettes, aux chevaux, à la pinède. Je sentis en moi la peur de me perdre. Toute à cette inquiétude je découvris devant moi un vieil homme, au bord du canal, seul, une jambe en moins. Je savais comment il l'avait perdue. Je l'observai, les larmes aux yeux. Soudain, je m'entendis répondre : tant qu'il me sera donné d'observer, de ressentir, j'écrirai — sur les petites émigrées aux cheveux noirs ou sur le vieil étranger qui a survécu à la guerre. □

Traduit de l'allemand par
Éliane Räkel Morillon

CINÉMA

Quand la messe est finie

Anna Gural-Migdal

le don du style, de la forme et de
l'expression présupposent ce rapport froid et dégoûté avec l'humain, une certaine aridité et
même une certaine pauvreté
humaine ; parce que tout est là
— le sentiment sain et fort n'a pas
de goût.
Tonio Krüger

Dans le geste symbolique de sa nage vigoureuse entre l'île et le continent, le prêtre Don Giulio manifeste avec l'ardeur candide d'un novice son besoin de quitter la paix fœtale d'un univers clos pour s'ouvrir au monde et aller à la rencontre de l'Autre. La mission altruiste du jeune héros morettien de « La messe est finie » acquiert ici force et exemplarité du fait qu'elle sublime l'épreuve de la vie, le port de la soutane exacerbant l'écartèlement que chacun porte en lui. L'ecclésiastique est en effet, plus que tout autre, contraint de vivre à vif sa relation avec autrui afin d'affirmer la liberté de sa foi solitaire et de donner un sens à son engagement spirituel. Si Don Giulio ne nourrit aucune visée apologétique, c'est que son rapport à l'autre interroge d'abord la quête d'une conscience, d'une vérité morale dans un monde où il devient impossible de choisir et de faire front commun pour un même idéal. L'individualisme condamne-t-il le sacrifice et l'altruisme exaspéré que celui-ci symbolise, à une marginalité nostalgique et ingénue ?

En cette époque d'agonie idéologique, le questionnement soulevé par le film est d'autant plus actuel qu'il met à l'épreuve l'idée en la confrontant au quotidien, pour montrer la distance qui la sépare de la réalité. Moretti illustre habilement son propos en construisant la progression dramatique de son récit sur la logique comportementale du héros dont le regard privilégié témoigne de la vie en tant qu'expérience et expérimentation des valeurs morales. En regroupant de menus drames éprouvés dans le cercle restreint de la famille et des amis du prêtre, ou dans la relation hasardeuse de ce dernier à l'homme de la rue, « La Messe est finie » compose une suite de portraits en mouvement suspendus dans le temps et l'espace, révélations fulgurantes d'un chaos vécu au jour le jour. Don Giulio ne rejoint la terre ferme que pour se heurter à l'opacité des hommes, à leur désordre intérieur, à leur lente décomposition. À Rome, il retrouve sa famille en éclats, à chacun sa vie, à chacun ses choix. Le père quitte sa femme pour une jeune fille, la sœur désire se faire avorter et refuse de s'engager avec un amant passif et irresponsable, la mère se suicide, incapable d'assumer le poids de l'abandon. Cette succession de drames familiaux exemplaires fait du film un héritier de la comédie italienne dont le constat opère à chaud dans un quotidien monstrueux. L'œuvre s'avère toutefois nouvelle en ce qu'elle choisit la voie de l'observation attentive plutôt que celle de la critique idéologique virulente. Le moral supplante ici le social et c'est pour cette raison que la mission du prêtre s'avère difficile : celui-ci est confronté, non pas à une collectivité mais à l'homme qui exclut toujours l'autre tant il est obsédé par lui-même. Cette mort du social qui caractérise les années 80 désormais empreintes d'individualisme et d'existentialisme, c'est aussi celle des stéréotypes de la modernité, des valeurs alternatives incapables de guérir les maladies de l'âme.

Ce n'est pas un hasard si les amis de Don Giulio sont des post-soixante-huitards dont la marginalité outrancière a conduit le destin à la dérive. Ces types par trop attendus de la comédie italienne que sont les dépressifs, défroqués, homosexuels et terroristes, basculent dans la misanthropie, le bonheur d'occasion, la dépravation et la violence. Les diverses formes d'expériences amoureuses, mystiques, sexuelles et politiques prônées par les années soixante-dix, n'ont pas été en mesure de combler les aspirations de ces hommes et leur vie est dès lors privée de sens. En affichant un scepticisme à l'égard des modes intellectuelles et du conformisme social à l'envers, « La Messe est finie » fait un judicieux bilan de ce que notre époque refuse désormais : l'embrigadement idéologique sous toutes ses formes. Par exemple, la sœur de Don Giulio ne théorise pas sur son refus d'être mère ou compagne et son attitude n'a rien de provocant, car elle est en quête, non pas d'une libération mais d'une liberté de vie, et basta. Il en va de même pour la maîtresse de son père qui n'incarne en rien le cliché de la midinette ou de la starlette à la recherche d'un « sugar daddy ». C'est une jeune fille ordinaire qui ne s'embarrasse guère du conflit des générations. Quant à la mère, elle est loin de la « mamma » à laquelle le cinéma italien nous a habitués. Femme cultivée et active, bibliothécaire de son métier, elle n'arrive pas à accepter comme beaucoup de gens, la solitude et le vide de sa vie.

Ironie et indifférence

La comédie accède à l'universel et devient fable égotiste par cette peinture du mal de vivre qui afflige les protagonistes et les rend d'une indifférence suprême à l'égard de tout. Derrière ce vague à l'âme se cache la bêtise humaine qui transforme la vie en une perpétuelle ironie. Dans cette guerre de tous contre tous, le plus meurtri est Don Giulio car il demeure impuissant face aux libertés d'autrui, face à ces actes qu'on lui avoue et qu'il ne comprend pas. Il se sent d'autant plus inutile qu'il ne sert que d'oreille au monologue intérieur de tous ces personnages, en réalité peu soucieux de son opinion. Comme eux, il est constamment tiraillé entre la force centrifuge de l'altruisme et la force centripète du narcissisme et, incapable de trouver sa place dans cette cacophonie générale, il en arrive aux extrêmes : son écoute passive se transforme en refus d'entendre, son ingérence active n'est plus que hurlements et vitupérations. Quand le moi revient en force dans l'image, le son est généralement trop fort et, chez Moretti, le mixage entre l'image et le son, le moi et l'autre, est impossible. La comédie trouve sa vérité dans de tels écarts : le comique du personnage fondé sur le don de soi aux autres à contre-temps et à contre-emploi débouche sur le pathétique et l'existentiel.

C'est la scène de la partie de ballon où le jeune prêtre s'écroule et se retrouve seul au monde, qui fait basculer sans crier gare la farce dans le drame. Vanité de toute mission, vain sacrifice, qui cautionnent l'autarcie. Le « Mais toi, à quoi tu sers ? » lancé par sa sœur et le suicide de sa mère, sont autant de coups qui achèvent Don Giulio. Cet abandon de soi n'est cependant qu'apparent : le héros ne se sent pas indigne de ses déboires ni d'aucun événement fusse-t-il le plus calamiteux, et cela lui confère une splendeur qui assèche son malheur. Rudement éprouvé par l'adversité morale, cet idéaliste ingénu et nostalgique de l'enfance, prend sa revanche par la parole qui lui tient lieu d'exorcisme. À l'issue d'une ultime messe de mariage, il se remémore ses souvenirs et dit sa façon de penser à l'auditoire qu'il prend à son tour pour une cible. En annonçant sa décision de se retirer du monde pour gagner le Cercle polaire où l'Église a encore un rôle missionnaire à jouer, où on peut physiquement lutter contre la matière, contre un vent rendant fou, il affirme la liberté d'un choix qu'il assume pleinement : curé malgré tout, dans la solitude, loin des rumeurs d'un monde où dominent l'égoïsme et le libre-arbitre.

« La Messe est finie » se termine sur un ton joyeux, sur une note d'espoir, celle de l'entraide entre parents et amis dans la douceur de vivre d'un pays rempli de lumière. Tant de beauté et de soleil pour nourrir des murs et des cœurs décrépis ! C'est dans cet antagonisme de l'ombre et de la lumière, de l'esprit et de la matière qu'il faut penser le sens de la vie, son équilibre. En dépit de l'harmonie du décor, tous ces lieux que l'on voudrait sécurisants — église, maison, centre d'hygiène mental — s'en vont à la ruine. Tous ces bâtiments lézardés et délavés signalent la maladie de notre époque post-moderne : la ruine de la surface des corps, l'homme qui se vide par la brèche et que l'on ne sait comment guérir. Cette inexplicable fêlure de la matière dont la maîtrise représente pourtant à l'heure actuelle l'accomplissement majeur de l'homme, nous ramène à l'angoisse du mystère. La problématique de l'homme sans corps ni âme, parce qu'elle met ce dernier face à lui-même, devient alors morale. Il faut repenser la science ainsi que la matérialité, en constater les limites, ne pas se laisser entraîner par elles, sous peine de voir leurs excès engendrer la monstruosité et la mort.

Le meilleur moyen d'affronter ce sentiment d'impuissance et de vide nous saisissant à l'improviste et nous faisant rencontrer l'échec, c'est la solitude en tant que « conscience radicale de notre différence et donc de notre liberté, de notre inachèvement »[1], qui « conduit à l'affirmation morale de soi et débouche sur la rencontre de l'Autre ou sur l'Art »[2]. C'est cette voie que choisit d'emprunter le réalisateur de « La Messe est finie » en s'impliquant entièrement dans l'élaboration de son film, pour transformer une suite d'observations méthodiques puisées à même le quotidien en l'heureux spectacle d'un art total qui resacralise la vie et nous ramène à Dieu. □

Notes
1. Caccia Fulvio, « Solidaritaires », *Vice Versa*, n° 18-19, Montréal.
2. Idem.

La messa è finita (la Messe est finie) 1985
Réal., sujet et scén. : *Nanni Moretti*, Co-scén. : *Sandro Petraglia*. Image : *Franco Di Giacomo*. Déc. : *Amedeo Fago, Giorgio Bertolini*. Cost. : *Lia Morandin*. Mont. : *Mirco Garrone*. Mus. : *Nicola Piovani*. Prod. : *Faso Film*. Durée : 94 min.
Int. : *Nanni Moretti* (Don Giulio), *Margarita Lozano* (sa mère), *Ferruccio De Ceresa* (son père), *Enrica Maria Modugno* (Valentina, sa sœur), *Marco Messeri* (Saverio), *Roberto Vezzosi* (Cesare), *Dario Cantarelli* (Gianni), *Vincenzo Salemme* (Andrea), *Eugenio Masciari* (Antonio, le prêtre défroqué), *Luisa De Santis* (Lucia), *Pietro De Vico, Giovanni Buttafava, Luigi Moretti, Mauro Fabretti, Francesco Di Giacomo*.

Oasis d'une nuit

je demande oasis pour
cette nuit
car ne sais voir de
désert
plus loin que vos yeux
or si l'alcool fait
décoller
je me sens bon à
enterrer
ou à dépecer
comme mal vous
semblera
je ressemblerai au
sable
et me perdrai
entre vos doigts pendus
à ce que nous n'avons
jamais su corder
riez pour nous
chiens sans prière

José Acquelin

Agressive mémoire, The Assault

Gloria Kearns



Un phénomène troublant que la mémoire. On n'en saisit pas le fonctionnement, mais on est forcé d'admettre que c'est elle qui fait, rétrospectivement, la vie. Sa puissance est telle que certains cinéastes n'ont pas hésité à en faire l'élément essentiel d'au moins un de leurs films. Chez Youssef Chaine, la maladie en déclenche le processus (La Mémoire, 1982) ; Woody Allen, pour sa part, la fait jaillir par la musique (Radio Days, 1987) tandis que Ken McMullen et Terry James composent avec la mémoire éveillée par la psychanalyse (Zina, 1985).

C'est à un autre type de mémoire que nous confronte le réalisateur hollandais Fons Rademaker dans son film The Assault (De Aanslag). Ici, la mémoire est agressive ; elle s'impose au personnage principal du film, à son corps défendant. Une mémoire qui l'oblige à exhumer ce qu'il aurait préféré laisser dormir.

Les événements qui ont décimé sa famille, Anton ne les a pas consciemment vécus ; ou plutôt, la mémoire a occulté avec empressement ce que le garçonnet a perçu avec plus d'incompréhension et de fascination que d'horreur. Mais l'âge adulte remettra le tout bien en place sans qu'Anton l'ait véritablement cherché.

Personnage étonnamment passif, Anton aura du mal à faire face aux rencontres et à tous ces incidents tout à fait banals, à toutes ces petites manifestations de la mémoire qui ne cesseront de le torturer, l'obligeant à remonter dans le temps jusqu'à cette nuit apocalyptique où le feu a sonné le glas de l'enfance.

Un combat, inégal bien sûr, entre l'histoire qui tente de s'imposer et son acteur qui lui oppose toute la force de son inertie. L'oubli est tellement plus rassurant.

Mais l'incendie est resté allumé dans la mémoire d'Anton, le feu qui, littéralement, se rappelle à lui pour clore les étapes les plus marquantes de son cheminement. À force d'insister, le souvenir parviendra à ressurgir sans toutefois briser la passivité de sa « victime » qui agira plus sous l'effet de la possession que par sa propre volonté.

Le voyage au bout de la mémoire conduira Anton au-delà de la destruction des siens, jusqu'à l'élément déclencheur de la catastrophe et à la série de hasards qui l'ont rendue inévitable. C'était la guerre, tôt ou tard quelqu'un devait y perdre.

Rademaker a vécu la guerre de l'extérieur, son personnage a vu sans comprendre. Pour lui-même, pour tous ceux qui n'ont pas vu parce que trop jeunes ou trop loin, pour éviter la tentation de l'oubli, il fallait de toutes pièces composer une mémoire.

Un film sur la mémoire, un film qui est mémoire. Parce que la guerre fait peur mais exerce malgré tout une fascination morbide qu'on se doit de désamorcer ; parce que la folie du pouvoir semble ignorer tout scrupule ; parce que l'histoire a la sinistre réputation d'être un éternel recommencement. Peut-on ne pas remarquer que l'ultime vérité sera révélée à Anton lors d'un rassemblement anti-nucléaire ?

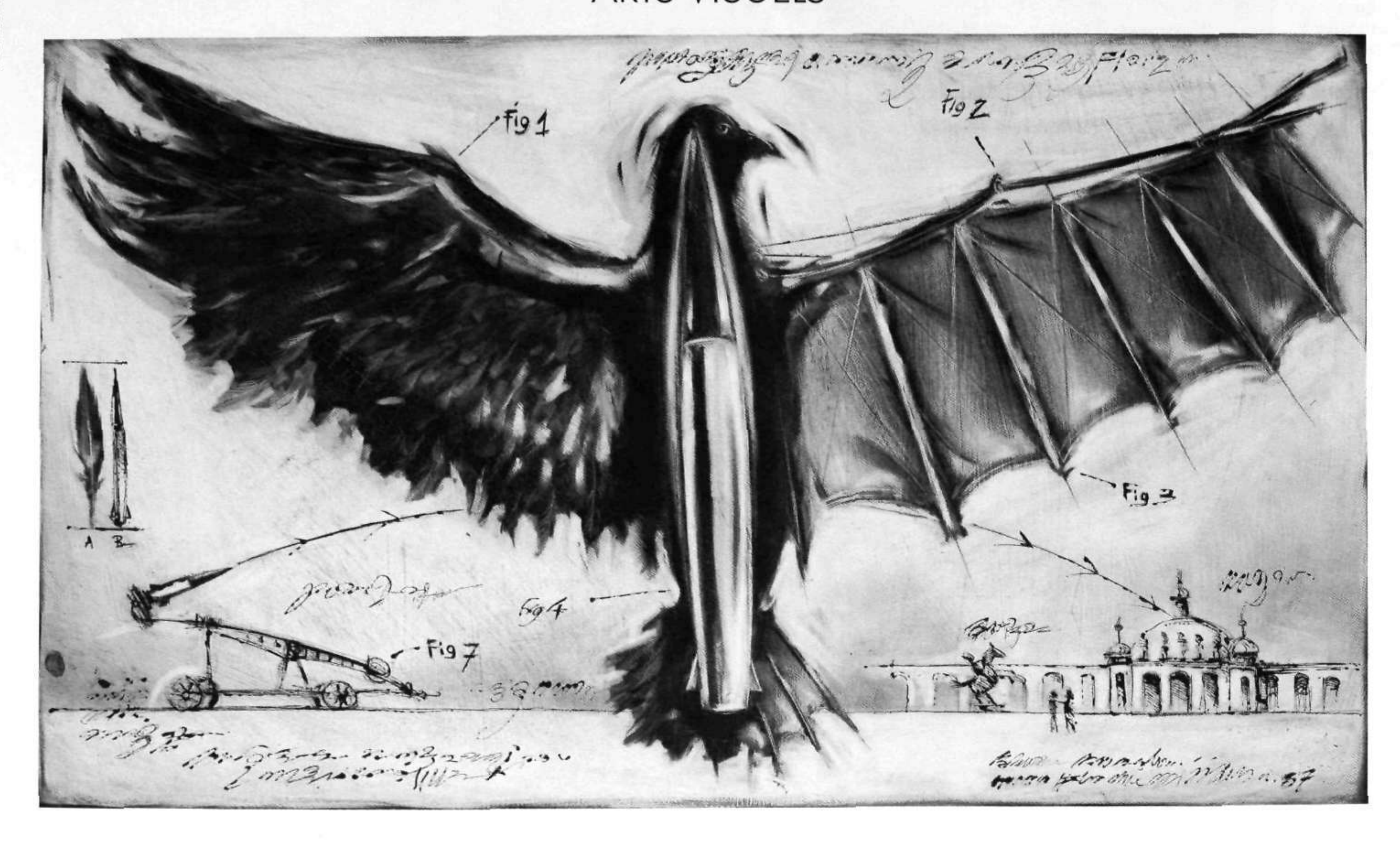
Impalpable mémoire à l'assaut d'une manifestation humaine tout aussi obscurément inexplicable ; mémoire d'un monde, d'une époque qu'on souhaite révolue. Mais on sait très bien qu'une petite étincelle... D'où peut-être l'importance du feu, élément destructeur par excellence, qui ponctue cet appel au souvenir, ce cri d'espoir en l'humanité... □

Ailleurs

sommes-nous allés ailleurs
qu'en ces chaudes allées
que chacun reconnaît à l'instant
des minutes tues
chacun secoue les plis de sa peau
l'autre s'en plaint peut-être
ou se pâme qu'importe
les cris les épaules spasmodiques
si chair dans la chair
le chant ne traverse pas l'autre
qui fuit sous soi ou sur soi
l'autre importerait-il d'ailleurs
d'en connaître la substance
malgré l'usage de son nom
maintenant qu'il s'enfonce
peut-être vois-tu
où tout cela nous mène

Paul Bélanger





RICHARD PARENT

Court-circuiter le hors circuit

Suzanne Beauchamp, Johanne Chagnon

On assiste de plus en plus à des événements qualifiés de hors circuit. En mai et juin dernier, deux événements de ce genre ont été présentés à Montréal. Il s'agit de *La donna delinquenta* par Les petites filles aux allumettes que dirigeaient Martha Fleming et Lyne Lapointe à l'ancien théâtre Corona de la rue Notre-Dame. Le second s'intitulait Interface IV, *Sous le sens des sens*, un événement annuel regroupant les œuvres d'étudiants en arts des universités de Montréal, Concordia et du Québec à Montréal et qui se déroulait au 4060 de la rue Saint-Laurent.

Hors circuit signifierait principalement que le lieu de présentation de tels événements ne porte pas l'étiquette de « galerie » ou « musée ». Ainsi, Les petites filles aux allumettes inc. ont investi et redonné vie à un vieux théâtre abandonné depuis quelques années. En plus d'être en dehors du réseau habituel de consécration et de légitimation des arts visuels et aussi du théâtre, l'ancien Corona est excentrique dans l'itinéraire géographique des lieux usuels de diffusion. Quant à INTERFACE IV, l'appellation « hors circuit » lui vient plus de son histoire que de sa présentation actuelle. En effet, présenter une manifestation artistique dans l'édifice du 4060 Saint-Laurent contribue à amoindrir n'importe quelle intention de marginalité. INTERFACE, événement nomade, s'était tenu précédemment dans des lieux moins connotés que le 4060.

Dans le catalogue de l'exposition QUELQUES (tenue au 4060 Saint-Laurent — encore ! — du 21 mars au 19 avril 87), on publiait un texte faisant le point sur l'historique des événements « hors-circuit » au Québec depuis 1982. Il ne s'agit donc pas d'un phénomène récent. En fait, l'origine de ces initiatives est liée à celle des galeries parallèles et était, au début des années 70, largement motivée par le type d'œuvres produites à cette époque : l'art minimal et conceptuel, l'installation, l'environnement, la performance. Oeuvres marginales qui ne trouvaient pas leur place sur le marché commercial parce que difficilement marchandables et qui ne trouvaient pas non plus de débouchés dans les institutions muséales. Ces initiatives avaient donc une motivation directement liée à la démarche artistique. La création du réseau des galeries parallèles a fourni pour un temps l'espace nécessaire à la diffusion et à la promotion de ces pratiques. Mais ces galeries sont maintenant devenues un tremplin vers le musée et le marché commercial, des lieux de recrutement fréquentés par les conservateurs et les marchands, des lieux qui n'offrent plus les mêmes ouvertures aux jeunes artistes et aux productions marginales.

Si on remarque aujourd'hui une recrudescence d'événements se produisant hors du réseau « normal » galerie-musée, on ne remarque cependant pas un renouvellement des formes d'art qui y sont présentées. Comme le dit Jacques Doyon dans le catalogue de l'exposition QUELQUES, il s'agit plutôt, pour les artistes initiateurs, d'une opération « d'auto-diffusion et d'auto-promotion » de leur production. La vieille équation hors circuit = œuvres marginales n'a donc plus cours. Les présentations « hors circuit » ne sont plus le fait d'une « avant-garde » (expression qu'il faut désormais écrire entre guillemets). Si de telles initiatives sont encore le signe d'une sclérose du milieu de l'art sur le plan de la diffusion et de la promotion, elles le sont aussi sur celui des propositions plastiques. Il est même difficile de trouver dans ces manifestations des œuvres dont la portée critique pointerait les règles établies, des œuvres qui se distingueraient de quelque façon de celles intégrées au réseau officiel.

Même si ces événements se tiennent en marge du contexte institutionnel quant au lieu de présentation, ils flirtent allègrement avec les autres composantes de l'appareil de consécration. D'une part, ils sont partiellement et même dans certains cas largement supportés par les institutions via les programmes de subventions. LA DONNA DELINQUENTA, par exemple, bénéficie d'une aide financière des trois paliers gouvernementaux ; INTERFACE IV, pour sa part, reçoit un appui financier substantiel des universités concernées.

Par ailleurs, le discours critique promeut et soutient leur réception publique. Les événements « hors circuit » profitent, eux aussi, de ce support de diffusion. Ainsi, Martha Fleming et Lyne Lapointe, qui ne sont pas inconnues sur la scène artistique [1], s'étaient méritées de nombreux textes élogieux pour leurs présentations antérieures. LA DONNA DELINQUENTA sera tout autant accompagnée d'articles d'un enthousiasme très marqué. Quant au phénomène INTERFACE, chacun de ses événements annuels est très couru et couvert par la critique, en bien comme en mal, le dernier en liste recueillant les bénéfices cumulatifs des précédents. Il ne s'agit pas de prôner un purisme qui interdirait tout support financier ou critique à ce genre d'initiatives, mais bien de voir quels sont les enjeux à l'œuvre dans ces manifestations.

Super-entreprise

Martha Fleming et Lyne Lapointe ont une fameuse réputation dans le milieu artistique montréalais. Leur option est d'allier dans une même super-entreprise le travail sur des édifices urbains désaffectés et un propos féministe engagé. Le projet de LA DONNA DELINQUENTA, aboutissement de recherches approfondies, mettrait de l'avant un propos sur la criminalité féminine et dénoncerait, semble-t-il, le traitement subi par les femmes criminelles au début du siècle. Semble-t-il, disons-nous, car en effet ce contenu annoncé, intéressant et riche de réflexions à l'état de concept, ne parvient pas au spectateur. Un grave problème de communication, quoi ! Le public, sans encyclopédie sous le bras, ne peut qu'être frustré d'être laissé sans les indices qui lui permettraient d'aborder, ne serait-ce que partiellement, les divers objets répartis un peu partout dans l'ancien théâtre. La portée du contenu tombe à plat, faute de prendre en considération le récepteur. Mais il y aurait de remarquable dans cette

œuvre la théâtralité obligée de la relation œuvre/spectateur. Car un élément critique se retrouve (malgré tout) canalisé au niveau du rapport entre les composantes formelles et le visiteur, établissant ainsi un lieu pertinent et inhabituel avec ce type de lieu. Le spectateur change de rôle. Il doit véritablement jouer au détective, investiguer les coulisses, être à l'affût du moindre indice de ce propos disséminé et fragmenté à l'échelle entière du vieux théâtre. Pas de vérité toute faite servie sur une scène centrale, pas de vedettes non plus. Chacun est spectateur de l'autre. Cette façon d'occuper le lieu offre ce changement des modalités de réception. Mais que découvrons-nous d'autres que la nécessité de ce déplacement dans l'espace ? Il est dommage que le contenu ne vienne pas renforcer cette relation.

Entreprise « DRAB »

LA DONNA DELINQUENTA, malgré nos réserves, réussit par son originalité à se démarquer des conventions et à proposer une alternative « honnête ». Mais on ne peut en dire autant d'INTERFACE IV qui concourt à rendre désuète l'étiquette « hors circuit ». Ses organisateurs ont procédé en suivant à la lettre les règles institutionnelles pour faire de cet événement annuel et autrefois original une entreprise des plus « drabs ». INTERFACE IV n'a certainement pas le piquant du troisième, mieux connu sous le nom d'ARTIST POWER. Même si ce dernier s'est fait reprocher d'être trop « foire », irréfléchi et même raté, il avait au moins la volonté d'être marginal et même « hors circuit ». Ces qualificatifs ne lui étaient pas seulement conférés par le lieu de présentation (une ancienne manufacture de souliers), mais bien par les œuvres qui sentaient l'indépendance et surtout par l'esprit d'autonomie qui guidait l'organisation.

Cette année, INTERFACE sent tellement fort le compromis que c'en est alarmant. Sous l'apparence d'un événement « hors circuit », INTERFACE est une véritable exposition de musée (l'organisation s'entend, pas les œuvres). Il offre un élément de plus au mouvement d'organisation d'un véritable réseau d'expositions « hors circuit ». Perte de sens, mais gain... disons... d'« appellation contrôlée » qui fait du « hors circuit » un circuit de plus.

Court-circuit

Parce qu'il veut accéder au réseau officiel, le « hors circuit », souvent s'illusionne en s'y modelant sans s'y confronter, sans offrir d'alternative. Alors il faudrait reviser notre vocabulaire et bien se rendre compte que certaines manifestations artistiques dites hors circuit sont en fait des opérations visant à brûler les étapes d'un système trop lent à consacrer les œuvres de leurs initiateurs. Il faudrait plutôt parler dans ces cas d'événements « court-circuit ».

Notes

1. Le PROJECT BUILDING dans la Caserne des pompiers n° 14, rue Saint-Dominique, Montréal, janvier 1983. LE MUSÉE DES SCIENCES, sis dans l'ancien bureau de poste de la rue Notre-Dame ouest, février 1984.

Paolini et le moment venu



Nicolas Mavrikakis

Pourquoi parler de l'œuvre de Paolini ? « Le neuf, le nouveau, parce qu'il ne peut pas prendre place dans l'histoire, est bien ce qu'il y a de plus ancien, quelque chose de non historique auquel nous sommes appelés à répondre comme si c'était l'impossible, l'invisible, ce qui a depuis toujours disparu sous les décombres » [1]. Comment répondre à cet appel dont parle Maurice Blanchot ? Quel est ce neuf ? Quel est ce nouveau ? Faudrait-il que je remplace les mots « neuf » et « nouveau » par « œuvre de Paolini » ? Peut-on vraiment dire que l'œuvre de Paolini est neuve, nouvelle ? S'agit-il du dernier cri de l'avant-garde ?

Lorsque dans *Aria* — ce montage de deux immenses photos d'une statue antique et de deux ailes, photos collées dos à dos, mises sous plastique et suspendues au plafond — il y a nouveauté et rupture avec l'histoire, il y a aussi le désastre, qui est ce qui surviendra lorsque ce fil, ce simple fil, qui retient ce lourd montage se rompra. Rien ne pourra nous donner la certitude que ce fil ne cassera pas. Rien non plus ne nous assure que nous verrons ce fil se casser. L'œuvre est toujours dans une possibilité d'être fragment, d'avoir des échos. Elle est aussi toujours en instance d'avoir un double, le montage d'*Aria* tournant sur lui-même dans l'espace, suspendu à son fil. Chaque face ayant presque la même image, étant le reflet de l'autre, à chaque instant on a l'impression d'un déjà-vu, qui ne se prouvera jamais, jamais en effet nous ne verrons les deux côtés en même temps. Cette rotation nous inscrit de plus dans la catastrophe, d'autant plus que nos mouvements dans le lieu où *Aria* est suspendue, font bouger l'air, et l'œuvre. Ce désastre transforme notre attitude par rapport aux œuvres. Nous n'osons pas les toucher, malgré que notre attitude soit contrainte dans les musées, où les marbres dont Paolini utilise des copies de plâtre, ou photographiques, attirent notre corps. L'œuvre de Paolini nous semble fragile. Fébriles, nous ne savons pas si nous devons passer près de ces œuvres ; notre cheminement dans l'exposition ou le musée où expose Paolini est alors de l'ordre de celui que l'on tient dans une ville après un tremblement de terre. Serait-ce cette œuvre dont je voudrais m'éloigner qui sera frappée ou celle-ci dont je risque de m'approcher ? Paolini et peut-être le désastre disent alors : « Il ne s'agit pas de revivre une visitation en vue d'un choix, dans les magasins du passé, de ma part c'est plutôt un accueil indifférencié, une mémoire qui veut puiser à l'acte même de création d'œuvre » [2]

Ainsi par cet « accueil indifférencié » celui-ci peut être autant touché que celui-là. La transfiguration peut être pour cette œuvre ou pour celle-là. C'est un geste du ciel, une chute céleste, non pas une « visitation » qui promet un futur, une naissance, mais une transfiguration qui énonce aussi une mort, une coupure. Ce désastre, c'est la coupure du fil de *Aria*, c'est la chute. Ces ailes et ce fil, c'est peut-être pour que nous entendions autre chose quand on dira le nom de l'œuvre. Est-ce Aria ou fil d'Ariane, une chute comme un désastre ou une chute comme la chute d'Icare ? Il faudrait parler de l'importance du labyrinthe chez Paolini. « Au cœur du labyrinthe, une fois admis qu'on n'a pas trouvé le chemin de la sortie, on est libre d'imaginer d'autres labyrinthes innombrables qui tous conduisent au point de départ » [3] En fait, le désastre c'est ne jamais sortir du Dédale, c'est le fil d'Ariane qui se coupe, ce sont les ailes d'Icare qui fondent. D'ailleurs dans *Aria*, en dessous de la sculpture ailée, il y a des feuilles, il y a des formes de plumes qui semblent être tombées de la fausse sculpture.

Dans *Empedacle* la catastrophe menace aussi. Ce pied de plâtre accroché au-dessus d'une glace joue le jeu du double mais aussi la terrible attente de la catastrophe. Dans ce cas-là, si la catastrophe a lieu, le double dans la glace se trouvera cassé pour donner une multitude de doubles, à une multitude de fragments de pied. Ce pied menaçant c'est, pour reprendre Blanchot, un « oubli immobile », une « mémoire immémorable ». Jamais en effet on ne pourra mettre en mémoire l'événement catastrophique, il est immémorable, tant il est rapide, hors du temps. Paolini, dans ses œuvres, tente peut-être d'inscrire ce désastre. Il joue en tout cas le jeu jusqu'à son extrême. À propos de *Lo sguardo della Medusa*, il dit d'ailleurs : « Le regard de Méduse, c'est connu, est impossible à décrire... Est-il donc impossible de décrire une vision manquée ? Ce point de vue, le nôtre, est bien de ne pas vouloir renoncer à l'épreuve, sans savoir toutefois que l'heure du sacrifice a été repoussée » [4].

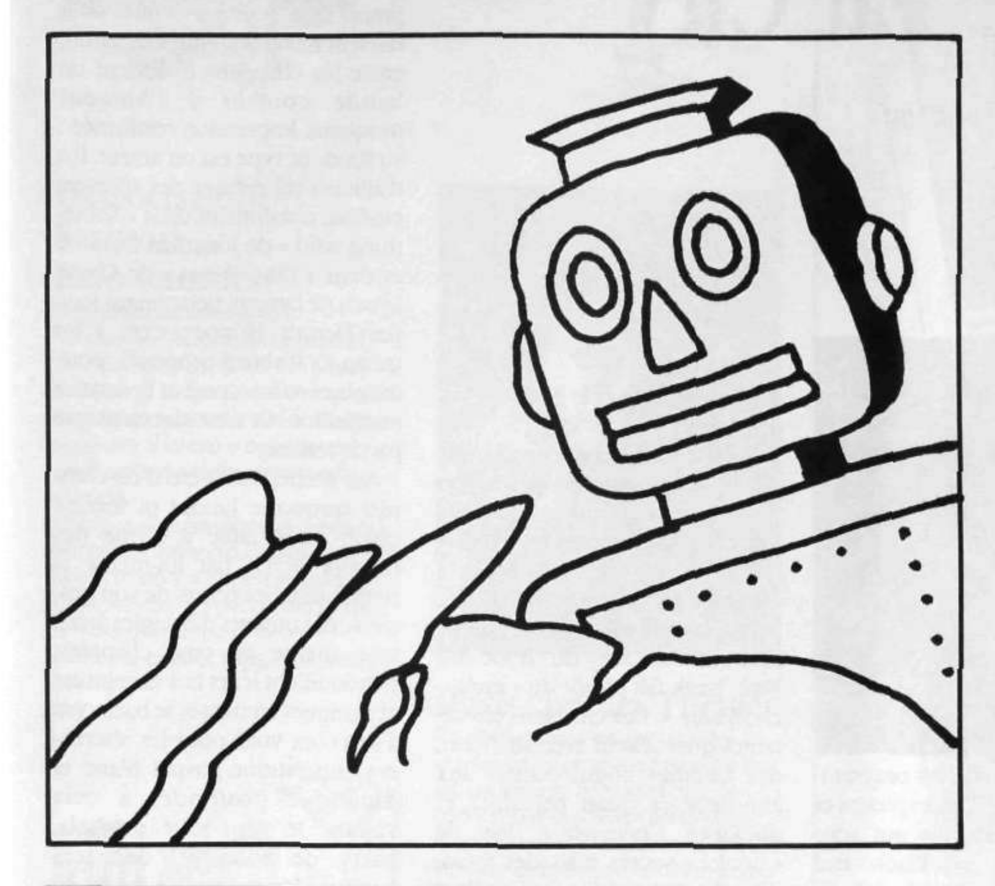
En fait, il n'y aura jamais ce sacrifice, jamais ce point de vue ne se trouvera à pouvoir décrire la pétrifiante vision. Le temps dans lequel résiderait cette épreuve n'existe plus. C'est seulement en différé, par écho, par reflet, que le désastre, l'épreuve, peut s'inscrire, se regarder, se montrer. Il faut faire comme Persée, il faut regarder dans le bouclier poli pour regarder la Méduse, tout comme il faut regarder dans le miroir posé sur le sol pour voir ce pied suspendu au plafond, pied que l'on n'avait pas remarqué avant.

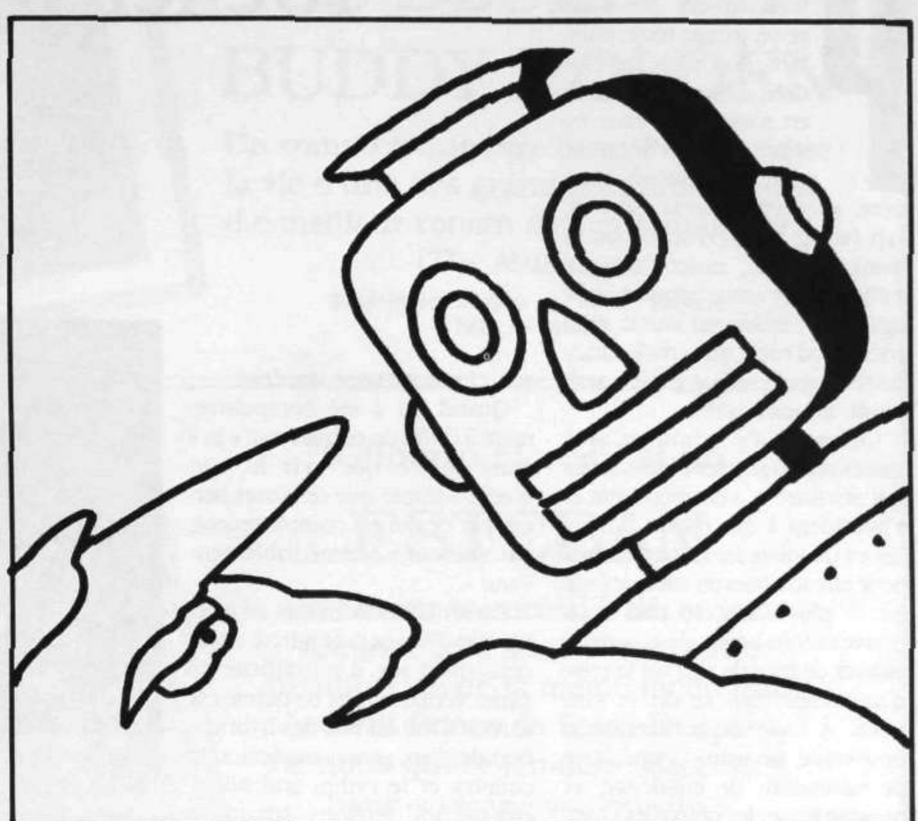
Cet étonnement d'une vision d'un pied au plafond au-dessus de notre tête, suspendu au-dessus d'un miroir, c'est aussi une autre façon pour le désastre de se montrer. Le désastre est autant présent dans *Selinunte*, une colonne fragmentée, que dans *Aria*, où tout semble en bon état. C'est que « le désastre ruine tout en laissant tout en l'état » [5], comme le dit Blanchot. Il ruine, il ne fait pas ruine. Il appauvrit complètement, élimine les sens, les écrits du passé. Tout est à reconstruire. Ce qui est après la catastrophe n'a vraiment rien à voir avec ce qui a été avant celle-ci. Une ruine, elle, a tout à voir avec le passé, c'est un état dans le déroulement plus ou moins régulier du passé, c'est une façon d'essayer de faire parler le désastre. Cela entraîne une logique qui fait que nous ne sommes plus vraiment sûrs d'être avant le drame ou après celui-ci. Si le double, le fragmentaire, est déjà là, si le drame s'est produit, il peut se reproduire ; si il ne l'est pas encore, si comme dans *Aria* tout semble intact, il se produira. Le désastre plane au-dessus de nous, il attend pour s'abattre à nouveau, à neuf. Une nouvelle logique se place, celle qui fait que les temps s'entrechoquent. Par le cauchemar d'un accident le futur ou le passé de celui-ci est un présent. □

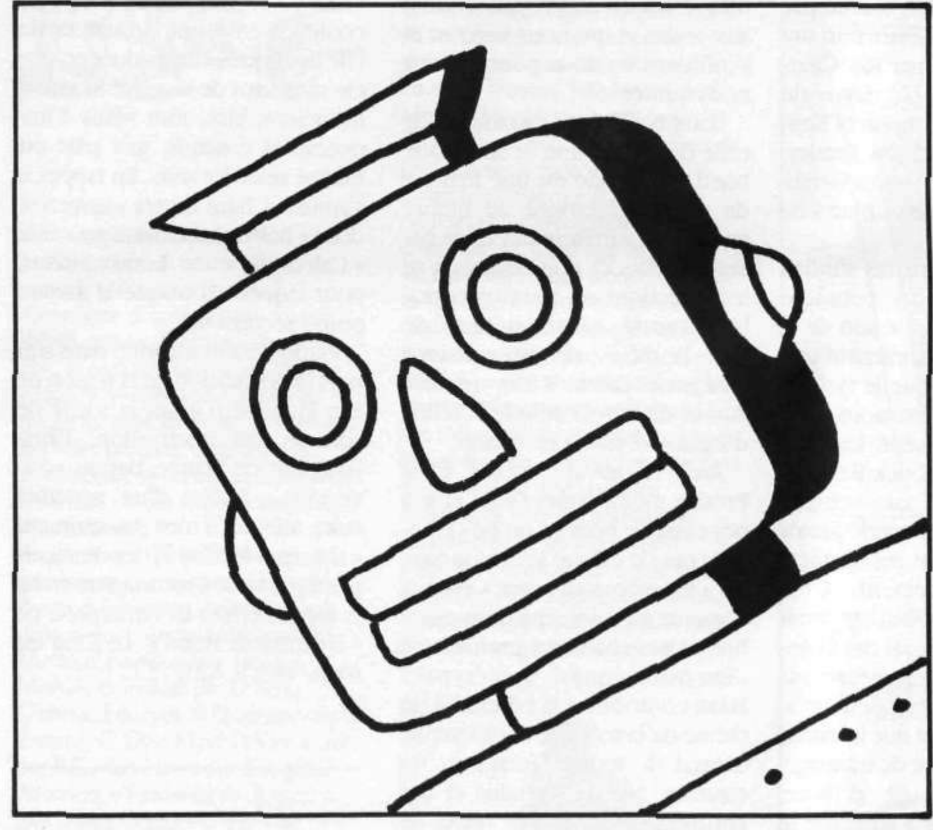
Notes

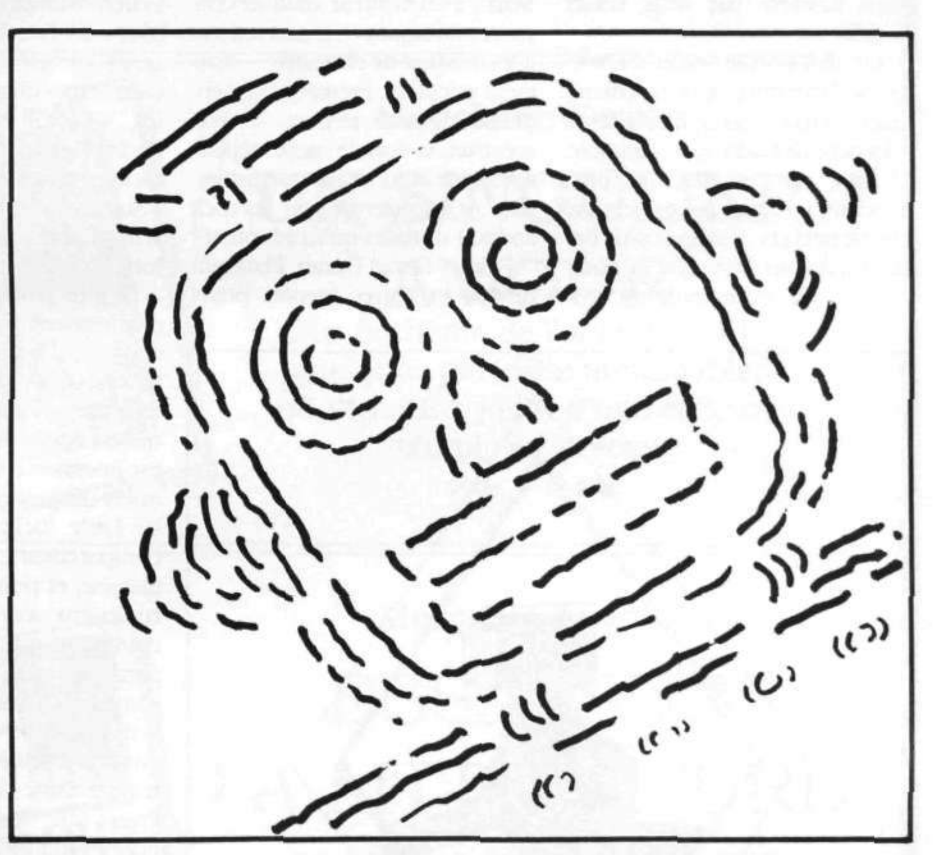
1. Maurice Blanchot, **L'Écriture du désastre**, Paris, Gallimard, 1980, p. 63
2. Giulio Paolini, **Intentions/Figures, Images/Index**, Le Nouveau Musée, Lyon-Villeurbanne, 1984, Volume I, p. 84-85.
3. **Ibidem**, Volume II, p. 119.
4. **Ibidem**, Volume II, p. 123.
5. Maurice Blanchot, **op. cit.**, p. 7.

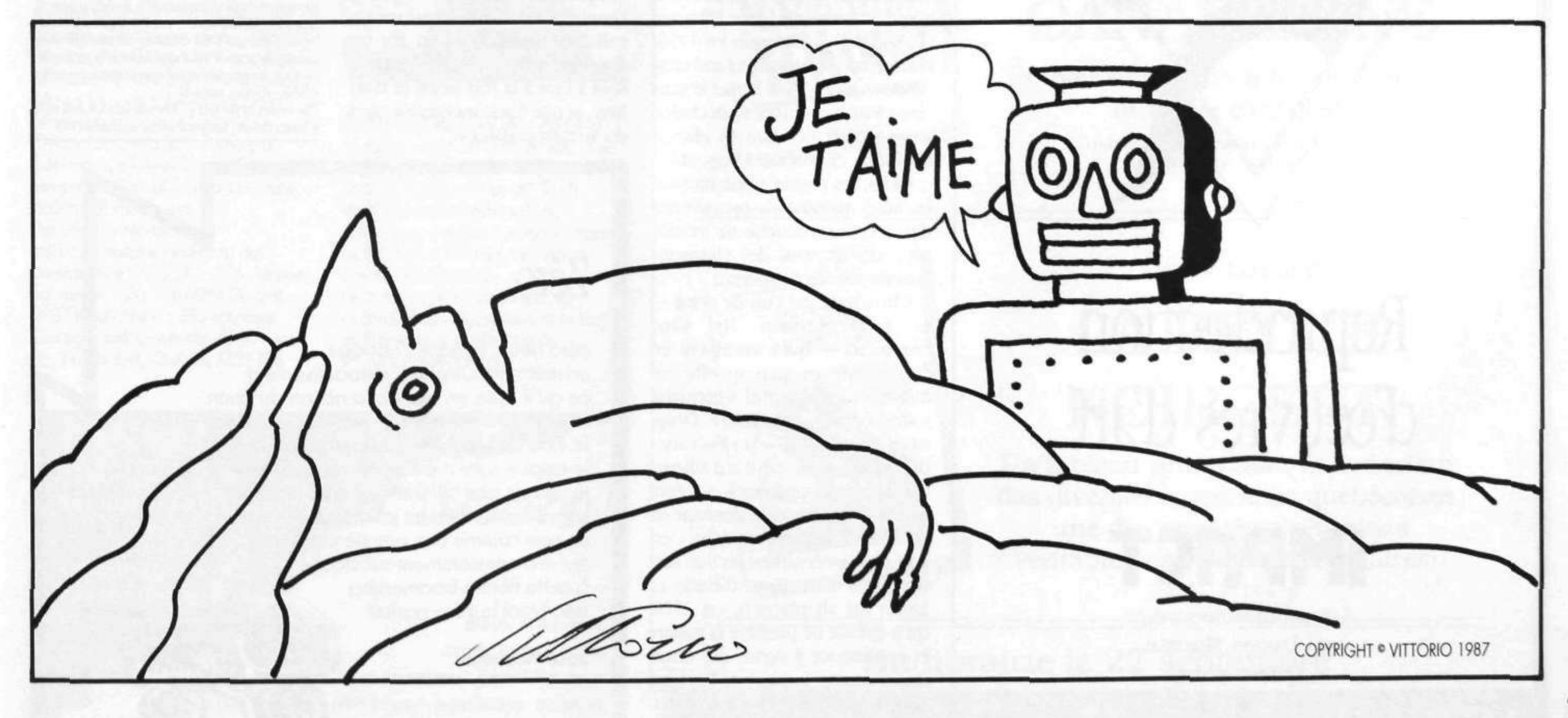
VITORINO











Le soir où il recevait à Cannes, en 1984, la palme d'or pour son film « Paris, Texas », Wim Wenders confiait : « Il y a dix ans, on pouvait acheter un disque par mois et rester dans le coup. Aujourd'hui, il en faudrait un par jour. »

QUE LE GRAND ROCK ME CROQUE

Chris Isaak, rocker de Fat City

Michel Rondeau

Punk rock, technopop, heavy metal, rockabilly, funk, disco, hip hop, yé-yé, garage rock, punk jazz, doo wop, psychedelia, blue-eyed soul, art rock, new wave, no wave, dance, dance suicide, psycho trash, hardcore, speedcore, break, scratch, rap, twang, swamp rock, country punk, tex-mex, zarico, sludgeabilly, paisley underground, new age music, industrial music, sci-fi rock, mod rock, glam rock, fancy haircut rock, avant-garde, arab n'roll, alouette aahh...

Comment s'y retrouver avec toutes ces étiquettes et tendances qui se croisent, s'entrecroisent et s'hybrident à qui mieux mieux. Tenter de suivre les avatars du rock pour être toujours au fait de ce qui est le plus « in », le plus tout-nouveau-tout-beau, c'est comme essayer de faire du surf sur la crête d'une vague qui se divise sans cesse. À force de rechercher la nouveauté, on arrive à une sorte de saturation, de cul-de-sac, et presque toutes les nouvelles chansons finissent par nous laisser indifférents.

On sent alors le besoin de revenir à l'essentiel. Curieusement, dans ces moments-là, l'audition de « La belle de Cadix », par exemple, chantée par Luis Mariano, peut procurer un plaisir coupable, voire même pervers. Imaginez plus ringard que Luis Mariano ! Et pourtant, il y a là-dedans toute une époque, et une certaine sincérité.

Quand on a été compulsivement à l'affût de ce qui serait « in » avant même que cela le soit, quelle volupté que se laisser bercer par ce qui est complètement, absolument, irrémédiablement « out ».

On sent donc le besoin de revenir aux sources, à la pureté originelle. Bien sûr, il est difficile de parler véritablement de pureté car le rock'n'roll est issu de l'hybridation de deux genres musicaux, le country et le rythm and blues, eux-mêmes rejetons bâtards. * Mais y a-t-il meilleur antidote contre ces musiques — je suis réticent à les qualifier de chansons — tellement calculées, préméditées, produites à grands renforts d'effets spéciaux, et dont le succès repose davantage sur l'image que projettent les musiciens et sur les rock and roll attitudes qu'ils adoptent ?

Fuir les Duran Duran, Platinum Blonde et autres ineptes petits minets poseurs que les programmateurs de radio nous imposent et écouter des chansons qui sont vraies, vibrantes : « Black and blue » de Fats Waller, chanté par Louis Armstrong, « Drown in my own tears » chanté par Ray Charles, « That'll be the day » de Buddy Holly, « Blue moon of Kentucky » chanté par Elvis Presley, « Summertime » des frères Gershwin, chanté par Janis, « Blue » de Joni...



De nos jours, dans les studios d'enregistrement, on consacre deux jours à trouver le son de la batterie. Celle-ci a maintenant une telle prééminence que le rythme qu'elle donne aux chansons nous est littéralement asséné. Les premiers disques de Chuck Berry et de Little Richard, par exemple, comportaient une batterie plutôt discrète, et pourtant ces derniers rockaient sauvagement. C'est comme si aujourd'hui on avait perdu le swing naturel des chansons et qu'il fallait y remédier par le matraquage. Cela devient presque aussi abrutissant que le martèlement d'une chaîne de montage. Pour une leçon de rythme, donnez-moi plutôt à entendre le grand orchestre de Duke Ellington interprétant, à Newport en 1956, le fameux « Diminuendo and crescendo in blue » dans lequel le saxo ténor Paul Gonsalves se déchaîne pour blower pendant 13 chorus d'affilée... et avec quel bagout !

Hélas, les productions musicales sont maintenant recouvertes d'une épaisse couche de vernis. Ah... donnez-moi des chansons lousses pleines d'aspérités !

Chris Isaak est l'un de ceux — et heureusement ils sont nombreux — qui s'inscrivent en faux contre ce qu'il appelle luimême « the beautiful vegematic sound of popular music ». Originaire de Stockton — la « Fat City » de John Huston, où il a d'ailleurs fait de la boxe amateur — un centre agricole situé à une centaine de kilomètres de San Francisco, c'est après avoir découvert les Sun sessions lors d'un séjour d'étude au Japon (of all places !), en 1978, qu'il décide de prendre la guitare et commence à écrire des chansons. Aussi, lorsqu'on l'entend pour la première fois, reconnaît-on les influences qu'exercent sur lui Roy Orbison et le Elvis Presley des débuts.

Isaak réussit cependant à créer une musique qui, bien qu'inspirée de toute cette époque, n'en est pas une copie conforme. (He ain't no rockabilly copy cat à la Stray Cats.) Il intègre toutes ces influences et les transcende. Pour reprendre le mot de Liam Lacey du Globe and Mail, Isaak fait plutôt du « melancholybilly ». Des chansons envoûtantes qui rockent avec abandon, des ballades countrysantes aux atmosphères quasi palpables et quelques « rave-ups ». Pas de « hooks » sucrés mais des mélodies fondamentales qui collent aux textes et qui nous bercent et s'infiltrent en nous pour ne plus nous quitter.

L'originalité de sa musique et de celle de son groupe, le Silvertone band (Silvertone est une marque de guitare électrique au timbre particulier, autrefois fabriquée par Sears-Roebuck), doit beaucoup au jeu éclectique — country, rockabilly, twang, serials et films de série B, etc. — de son guitariste lead James Calvin Wilsey qui tisse autour de la voix souple et féline d'Isaak une trame étonnante.

Avec sa gueule, moitié Elvis Presley, moitié James Dean, et son nez cassé de boxeur, on ne s'étonnera pas de ce que le personnage de « lonesome stranger » en mal d'amour qu'il incarne dans nombre de ses chansons prenne une dimension quasi archétypale. Isaak contribue à la pérennité du thème de la solitude douloureuse, central à toute l'imagerie du country, par des refrains et des couplets obéissant aux règles de simplicité de la rhétorique rock'n'rollienne (il n'a pas un bac en English Lit pour rien) qui réussissent à être à la fois neufs et familiers, et que d'aucuns qualifieraient d'« instant classics ».

Blue hotel
On a lonely highway
Blue hotel
Things don't work out my way
I wait for love these lonely nights
Blue hotel

En spectacle, Chris Isaak n'a toutefois rien du beau ténébreux un peu desperado sur les bords, à la Jimmy Dean, que ses disques nous laissent imaginer. Plutôt détendu, entre les chansons il devient un habile conteur à l'humour moqueur. Impression confirmée : au fond, ce type est un acteur. Il a d'ailleurs dû refuser des rôles au cinéma, notamment dans « Something wild » de Jonathan Demme et dans « Blue Velvet » de David Lynch (le fameux personnage joué par Dennis Hopper, c'est à lui qu'on l'a d'abord proposé), pour terminer son second et éponyme microsillon. Ce n'est sûrement que partie remise.

Sur scène, il est vêtu d'un complet turquoise luisant et texturé qu'on dirait taillé à même des rideaux (il en fait lui-même la remarque). Les revers de son veston sont couverts d'épingles à cravate, quatre ou cinq chapelets pendouillent ici et là à sa ceinture et quelques amulettes se balancent à son cou, voilà pour les références superstition-gospel blanc et Amérique profonde. À cela s'ajoute le petit côté tombola, party de sous-sol, des très « tacky » lampes tiki de toutes les couleurs, en forme de statues de l'Île de Pâques, suspendues en cercle au-dessus de la scène. Ses trois musiciens, eux, sont vêtus d'impeccables costards, gris pâle ou marine selon les soirs. En rappel, il s'amuse à faire divers « covers », dont « Baby please don't go » et le « Caledonia » de Louis Jordan, pour laquelle il troque la guitare pour l'accordéon.

Pratiquement inconnu dans son pays (à l'exception de la région de San Francisco) avant la sortie de son second microsillon, Chris Isaak fait en France, depuis « Silvertone », l'objet d'un véritable culte. Même s'il n'est pas vraiment « the real McCoy », les Français n'ont pas tardé à reconnaître en lui le digne héritier de l'interprète de « Heartbreak Hotel ». Le King est mort, vive le King ! □

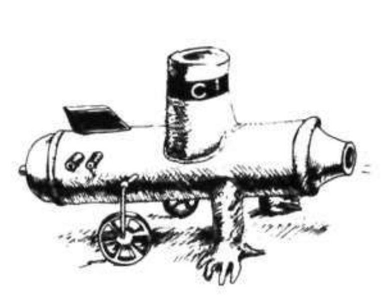
Notes

* « Il est utile de distinguer le rock'n'roll — type particulier de musique auquel le terme fut pour la première fois appliqué — à la fois du rock and roll — musique qui a été classifiée en tant que telle depuis que le rock'n'roll s'est éteint vers 1958 — et du rock, terme qui a décrit après 1964 la musique dérivée du rock and roll. »
The sound of the city — The rise of rock and roll, Charlie Gillett, Souvenir press, Londres, 1983.

Zéro

zéro heure indique l'horloge
un métro transbahute rétroactivement
ce qu'il reste en moi de la notion de chair
un lampadaire regarde par-dessus mon épaule
le vide qu'il éclaire devant mes poumons
je respire sans me différer ce que je ne peux voir
je ne suis pas différent je me suis préféré
sans l'avoir vraiment jamais choisi
un peu comme une première nature
qui m'a constamment raccroché
à cette flèche boomerang
décrivant le zéro parfait

José Acquelin





L'Associazione Scrittori Italo-Canadesi

Constituita recentemente a Vancouver, l'Associazione Scrittori, Scrittrici Italo-Canadesi è in piena funzione. Il scopo primario di questo organismo nazionale e di formare un supporto al lavoro e agli interessi degli scrittori e delle scrittrici italo-canadesi.
La lingua di espressione può essere il francese, l'italiano o l'inglese per questi scrittori di *origine italiana*. Ogni membro ha pubblicato almeno un libro o un corpo di lavoro di narrativa, poesia, saggistica, teatro, ecc.



Fra i propositi di attività dell'associazione ci sono la pubblicazione di un bolletino periodico, l'organizzazione di conferenze di scrittori italo-canadesi, l'effettuazione di letture, il lancio di libri, la realizzazione di spettacoli, viaggi, interviste, ecc. Ci saranno anche raccolte fondi per gli scrittori e per i loro progetti, come pure la partecipazione ad iniziative editoriali e ad altre attività sia nazionali che internazionali.
Per il biennio 1986-88 l'esecutivo e cosi formato : presidente, Joseph Pivato di Edmonton, rappresentanti delle regioni, Antonio D'Alfonso di Montreal per Quebec, Mary di Michele di Toronto per Ontario, Caterina Edwards di Edmonton per le Praterie, C. Dino Minni di Vancouver per B.C., Ken Norris per la regione Atlantica, e Pasquale Verdicchio di San Diego, Ca. per U.S.A. Altri membri fondatori dell'associazione presenti a Vancouver sono : Antonino *Mazza, Pier Giorgio Di Cicco, Dorina* Michelutti e Franco Sturino di Toronto, Marco Micone e Fulvio Caccia di Montreal, Francesco Loriggio di Ottawa, Roberta Sciff-Zamaro di Edmonton, e Genni Donati Gunn di Vancouver. Tutti al Centro Culturale Italiano di Vancouver.
Per ulteriori informazioni sull'associazione l'indirizzo del presidente e : 12503 — 39A Avenue, Edmonton, Alta., T6J 0P4 Da Sett. 1987 l'indirizzo e : 135 Founders College, York University, 4700 Keele St., North York, Ontario, M3J 1P3



KAMILA WOZNIAKOWSKA

Doris chez les Thraces

Ce n'est pas tous les jours que les impressions d'un voyage au pays de ses ancêtres se retrouvent dans le cadre d'une exposition prestigieuse. C'est pourtant ce qui est arrivé à Doris Vassilov, cette populaire animatrice et comédienne d'origine bulgare, qui a vu ses photos acceptées par la direction de l'exposition l'Or des cavaliers Thraces. Intitulée « Cerno More » (Mer Noire), cette série de 20 photos montre, en complément de programme, le regard qu'une bulgaro-québécoise porte sur ses origines et sur la Bulgarie d'aujourd'hui. C'est tout un pan de la vie quotidienne que croque sur le vif la comédienne. Son itinéraire est d'ailleurs caractéristique de toute une génération qui découvre, cachée derrière un patronyme pure laine, une identité différente souvent occultée. Et elle n'a pas hésité à troquer son nom très québécois de Blanchet pour celui de sa mère de descendance balkanique. Pour la comédienne, cette recherche de son identité bulgare est quelque chose de très important, plus important même que la poursuite de sa carrière télévisée. Son parcours professionnel est



d'ailleurs assez particulier. Ayant fait ses armes chez Tess imaginaire, l'une des troupes de théâtre les plus singulières des années 80, Doris Vassilov ne s'empêche pas de retourner à la scène si cela lui chante, quitte parfois à laisser de côté sa fonction d'animatrice.
L'exposition photographique est accompagnée de poèmes et se tient au Palais de la Civilisation du 28 juillet au 4 octobre.

Les rendez-vous
DE L'AVENUE MONKLAND





L'avenue Monkland est en pleine effervescence.
De la papeterie à la quincaillerie, en passant par les restaurants et l'agence de voyage, les résidants de NDG pourront dorénavant s'encanailler dans les délices froufroutants d'une boutique de lingerie fine, ou habiller leur petite canaille pour l'école chez Coeur circuit ou enfin choisir un bibelot exotique et singulier pour un ami au Zoo Galerie.

À surveiller, le café-restaurant Normand Basque fera peau neuve cet automne et vous réserve des surprises pour les Fêtes. Voici donc les cartes d'affaires de quelques-unes de ces boutiques.





LE ZOO GALERIE
art animalier

5604, AVE. MONKLAND, MONTRÉAL H4A 1E3 □ 488-3505



ÉPICERIE FINE | FINE GOURMET

Al dente

SPÉCIALITÉS ITALIENNES
ITALIAN SPECIALTIES

5767 Monkland, Montréal, Québec H4A-1E8
486-4343

Linda Ouellet & Christian Bougie Props.



coeur circuit
vêtements d'enfants

Louise Beauvais

5610 Monkland N.D.G.
488-9558

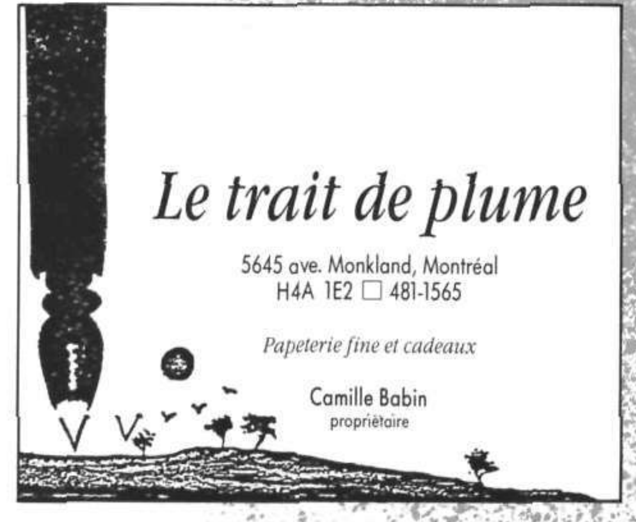


Le Maître Boucher Enr.

Renommé pour sa viande de qualité
fruits — légumes — fruits de mer

H. Lévesque

5686 Monkland, Montréal, Québec □ 487-1437



Le trait de plume

5645 ave. Monkland, Montréal
H4A 1E2 □ 481-1565

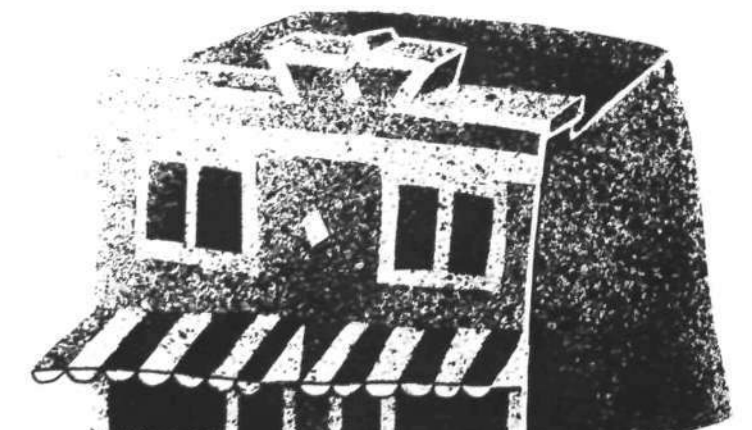
Papeterie fine et cadeaux

Camille Babin
propriétaire

fromagerie n.d.g. Inc.

Brigitte Vaillancourt

5727, Avenue Monkland
Montréal, P. Qué.
H4A 1E7
Tél. : (514) 481-7793





CADEAUX
ET
DÉCORATION

5686 B Monklank, Montréal H4A 1E4 - Tél. 481-3301

Les nettoyeurs
SPLENDIDE

« La boutique du prêt-à-reporter »

Elio Casu
propriétaire

5461, Av. Monkland, Notre-Dame-de-Grâces H4A 1E2
Tél.: **483-6174**

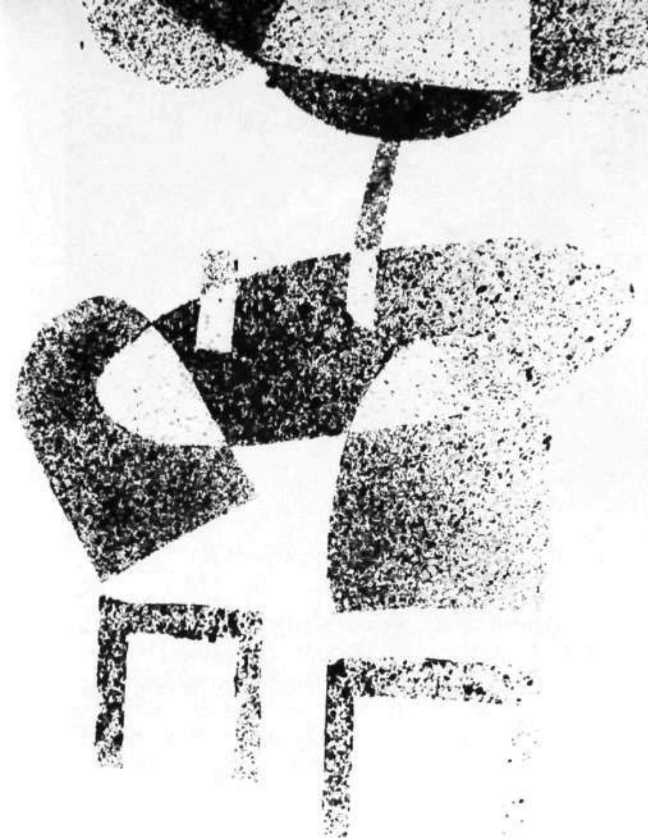








ILLUSTRATION : NORMAND COUSINEAU

Les nouveaux riches et les vieux problèmes du mauvais théâtre

Wladimir Krysinski

Le Printemps, monsieur Deslauriers de René-Daniel Dubois.
Mise en scène : Daniel Roussel, Place des Arts, mai 1987.

Le Printemps, monsieur Deslauriers a été écrit sur commande et sur mesure pour le maître Jean Duceppe. Ce prêt-à-porter textuel de René-Daniel Dubois est conçu intentionnellement comme une pièce nationale. Elle doit saisir et exprimer le moment historique, ce *hic and nunc* où la société québécoise se regarde dans le miroir post-référendaire. Un miroir trompeur et brisé, si tant il est vrai que le code dominant de cette pièce est l'incommunicabilité des générations. Or la scène a ses lois que les incidences historiques ne sont pas toujours capables de respecter. D'où ce double échec de l'entreprise, celui de Dubois et celui de la mise en scène.

Le précepte de Tchékhov, on s'en souvient, veut qu'au théâtre un fusil suspendu au mur doit servir à quelque chose. Bon et sage précepte. Toujours actuel. Dubois n'arrive pas à le respecter. Son idée de départ — conflit des générations voire des idéologies — tourne à l'autodestruction. *Le Printemps* est une suite de séquences dialogiques et de monologues avortés gouvernés par le creux et la gratuité. Les enfants paniqués par le geste de leur père qui les déshérite n'ont rien de particulièrement pertinent à communiquer à ce *pater familias* tyrannique, outre la colère, l'étonnement et l'invective. La substance et le sens profond du geste paternel sont perdus. On parle. Les personnages font leur numéro, parfois supposément drôle. Ils manquent fondamentalement d'épaisseur. Le tout n'est pas sous-tendu par un principe ordonnateur, ni par un conflit réel. Il s'agit d'une fiction de conflit. Le père devient une marionnette d'un caprice qui aurait dû être le catalyseur d'un discours implacable sur une société qui a perdu ses idéaux et qui ne sait que célébrer le dieu de l'argent. Ces nouveaux riches représentent davantage l'ignorance des valeurs qu'un désarroi moral. Et le père, ironiquement, n'a rien à leur apprendre.

Là commence l'échec de la mise en scène. Elle vise haut et avec une éloquence emphatique, elle veut ériger cette machine textuelle au rang d'un monument national avec son esthétique propre. Malheureusement, elle n'est qu'une piètre caricature du grandiose, du tragique et du pathétique. L'ombre de la télévision à l'américaine accompagne la démarche du metteur en scène. Avec un contenu québécois en prime. Comment gérer scéniquement la richesse ostentatoire ? Comment tragifier ce qui sépare les nouveaux riches possédants de leur dépossession subite ? La musique faussement pathétique en sourdine, le tonnerre, les éclairs, le mobilier, la vaisselle, tout est à l'image du kitsch américain et donne à ce *Printemps, monsieur Deslauriers* l'allure d'une anthologie des tics de la mise en scène.

On regrettera ainsi que de si bons acteurs soient contraints de servir une si accablante production. On regrettera aussi que les dilemmes d'un mauvais théâtre qui veut trop dire n'aient pas été résolus. La canonisation trop hâtive de l'œuvre de René-Daniel Dubois a joué un mauvais tour au théâtre québécois et aux spectateurs. □

Tous les moyens sont bons pour en finir avec Carmen

Pour en finir une fois pour toutes avec Carmen, texte et mise en scène de Robert Lepage, Théâtre de Quat'sous, 21 avril — 17 mai.

Une demoiselle a eu un enfant. » Voilà comment quelqu'un a résumé Faust. Pour *Carmen*, cela donnerait : une jeune et belle femme semait le désordre amoureux. Le reste suit. Et après tout, c'est le ton qui fait la chanson. Donc, si la substance narrative de *Carmen* est négligeable et somme toute banale, l'être de *Carmen* est indestructible, un être principalement musical.

Agacé par le récent intérêt pour *Carmen* — les films de Carlos Saura et de Francesco Rosi ainsi que l'adaptation de Peter Brook — Robert Lepage veut en finir avec *Carmen*. Il s'y prend de manière très efficace en parodiant la substance du récit. Il essaie de créer une sorte d'effet de distanciation comique à la post-Brecht pour démontrer le toc du thème et de la forme de *Carmen*.

Deux rhétoriques dominent la démarche de Lepage. Tout d'abord la métaphore, c'est-à-dire la substitution. Chaque personnage est substituable dans un contexte narratif et thématique nouveau, voire inédit. Carmen la pétroleuse n'est que la métaphore *in potentia* d'une friponne, d'une révolutionnaire ou d'une terroriste. Et les autres personnages s'ajustent en conséquence. Cela déstabilise évidemment le texte sacro-saint de Mérimée et de l'opéra de Bizet. Lepage y réussit très bien. Ce que nous voyons sur scène ressemble à s'y méprendre à *Carmen* moins sa substance tragico-pathétique. Et on s'amuse en regardant ces machines et ces mitrailleuses, ce terrorisme et cette révolution, tous genres confondus. La figure de Carmen n'a rien à voir avec l'amour ou la passion. Elle est un des rouages d'une machine du monde qui tourne selon d'autres lois que celles des passions fortes. Ici intervient l'autre figure rhétorique. C'est l'ironie, la figure de pensée. Lepage procède par simulation. Il dit à peu près ceci : on ne peut plus prendre au sérieux cette Carmen, symbole de l'amour passionné et de l'objet du désir. Le spectacle se déroule donc comme une pochade qui ridiculise le patrimoine des archétypes amoureux. Mais chassée de son moule premier, Carmen y revient au galop. Car tous les moyens ne sont pas bons pour détruire son être musical. Elle chante la permanence relative mais résistante de l'œuvre d'art. On ne prend plus au sérieux cette Carmen mise en miettes, mais on célèbre la musique qui réfléchit à sa façon et symbolise l'entêtement du mythe. Ces considérations n'enlèvent rien à la prouesse de Lepage et de l'ensemble qui se produit dans cette *Carmen* sur la scène du Quat'sous.

L'idée d'installer la partition face au spectateur est très bonne. Elle soutient la démarche ironique, car elle matérialise sur papier les sentiments des personnages et les méandres de la narration. Elle musicalise ironiquement l'inhumain distancié. L'atmosphère de complot est bien marquée par le décor souple et suggestif qui allie la machinerie à un *no man's land* de tout le monde. La troupe se transforme en un théâtre de marionnettes dont les ficelles parodiques sont visibles. L'amour se métamorphose en ruse. Et le sage réalisme des femmes fait pièce à la naïveté des hommes. Les acteurs fonctionnent selon ce schéma de substitution et d'ironie. Sylvie Tremblay semble un peu mal à son aise dans le rôle de Carmen. Son chant est sûr et convaincant, mais sa diction ne permet pas toujours de comprendre. En tout cas, sa féminité d'une Carmen joueuse de passions n'est pas en cause. Hélène Leclerc est excellente dans le rôle de Micaëla, jeune amoureuse coquette. Sa force comique emporte tout à la limite de la parodie et de l'ironie qui se complètent bien dans ce rôle. Josée Deschênes dans le triple rôle de l'ouvrière torse nu, séductrice et légèrement perverse, de la terroriste et de la mort, est tout aussi convaincante dans les poses et les tics de la parodie. Le Don José de Pierre-Philippe Guay est naïf et passionné, sans insistance. Marco Poulin est à la mesure du rôle du toréador préétabli chez Bizet, mais auquel il ajoute le signe dérisoire du déjà dit et du déjà chanté. La musique est la véritable protagoniste de la soirée. Elle est produite et programmée à l'aide d'un ordinateur, ce qui n'est pas sans importance. Cette désacralisation est accomplie par Daniel Toussaint. En somme, *Carmen* devient une sorte de *ready-made*. Il s'établit ainsi une sorte de complicité ludique entre les spectateurs et les acteurs qui ne détruit pas le mythe et la légende, mais qui les apprivoise au contraire, sans aucun pathos. Le signe d'une nouvelle sensibilité de Lepage. □ **W.K.**

Con il patrocinio dell'Assessorato PI e Cultura della Provincia di Roma la compagnia TEATRO DEL DISGELO diretta da Annamaria Epifania presenta
DE PROFUNDIS CLAMAVI
Regia e coreografie Annamaria Epifania Prima nazionale : 9 giugno 1987, ore 21, teatro La Piramide, Roma
Interpreti : Guglielmo Cappelli, Ermete Di Nillo, Maria Pia D'Orazi, Annamaria Epifania, Vittoria La Costa Stefania Salerno.
Sceneggiatura : Guglielmo Cappelli, Annamaria Epifania.
Musiche : Albinoni, Christian Death, D.A.F., Faurè, Diamanda Galas, Nina Hagen, Malvasia, Ennio Morricone, Rosemary's Baby, Matteo Salvatore.
Musiche originali : Fabio Armani.
Sonorizzazioni : Corrado Sorbara
Testi : Alberto Menenti
Costumi : Memmo Marcotulli
« DE PROFUNDIS CLAMAVI », *spettacolo di teatrodanza, è un viaggio iniziatico condotto attraverso gli strati più profondi dell'animo umano. Ogni quadro evocato scaturisce come da una sorgente inesauribile di memorie e inquietudini infantili, di intuizioni d'amore e preludi di morte, pregno di verità sospese tra realtà e sogno.*
Oltre alla programmazione dello spettacolo è prevista un'installazione video a cura di ADVANCED VISIONS.
Dal 9 al 13 giugno, ore 21 — 14 giugno, ore 18. Teatro La Piramide, via Benzoni 51, Roma — tel 5746162

Psalmodies et pirouettes de l'éros dans la canicule romaine

Il fait très chaud à Rome ce quatorze juin 1987. Je feuillette la page des « spettacoli » du journal *La Repubblica* et y découvre l'annonce d'un spectacle intitulé *De profundis clamavi*. Au théâtre *La Piramide*. J'y vais sans hésitation et ne le regretterai pas bien qu'avoir assisté à ce spectacle n'ait pas été un enchantement sans réserve.

La troupe s'appelle *Teatro del Disgelo* (Théâtre du dégel) et son animatrice est Annamaria Epifania. Ce nom me séduit immédiatement. Quand on s'appelle de la sorte, on contracte une dette envers la religion et Joyce. Pour le moins. Je laisse mon imagination anticiper un spectacle visionnaire et intense où le chant s'allie à la saisie épiphanique du problème érotique. Au titre et à la profondeur biblique du psaume devrait se superposer la technique joycienne de révélation immédiate évoquée par les trois termes latins : *integritas, consonantia* et *claritas*. On va voir.

Assis devant la scène ouverte du théâtre *La Piramide* je lis le curriculum vitae d'Annamaria Epifania. C'est une lettre de créance impressionnante. Elle a étudié la danse classique, le chant, le théâtre et le piano. Elle a dansé avec les plus grands maîtres de notre époque. Soudain j'entends la célèbre Adagio d'Albinoni et le spectacle commence. Une femme nue (Maria Pia D'Orazi) tourne le dos au public. Son très beau corps se réveille au rythme d'Albinoni, il se détend, se contorsionne, se concentre, s'ouvre non sans angoisse pour devenir le simulacre d'un éros envahissant, pourtant marqué d'un signe négatif de refus, de recul. Cette première scène contient en filigrane tout le spectacle. Annamaria Epifania explore par montage séquentiel régulier, parfois saccadé, quelques archétypes de l'Éros : la quête désespérée d'une jouissance heureuse, la joie non entravée du corps, l'union parfaite, le bonheur de l'enfance et de la maternité. À ces archétypes positifs se superposent les figures symboliques négatives de la condition humaine : la violence de la guerre et du pouvoir, la blessure humaine. Et le corps démultiplié chante à partir de sa profondeur son malheur fatal en passant par les stases du bonheur illusoire. Deux séquences me restent tout particulièrement en mémoire.



Elles amplifient la première, celle où la nudité de la femme se mesure avec la force de ses fantasmes. Annamaria Epifania joue, c'est-à-dire danse et magnifie un bonheur sans bornes. Elle s'enroule dans une masse de duvet. Elle en devient le corps intégrant. Regardez la photo. Et puis une autre séquence qui comme la première synthétise la quête du bonheur. Epifania disparaît derrière le rideau, derrière un espace infini de blancheur dont les plis forment une sculpture de sables mouvants. La scène se fait vide. On devine à danse et les attitudes corporelles qui expriment le mieux le combat des passions qu'Annamaria Epifania situe aux tréfonds de l'âme (« gli strati più profondi dell'animo umano »). Lorsque le théâtre s'y mêle, cela tourne un peu trop à la banalité, au mélodrame et hélas, au kitsch. Mais qu'est-ce que le théâtre dans cet ensemble nommé « teatrodanza » ?

C'est l'histoire, sinon le « drame » qui se donne à percevoir comme « intrigue » par les bribes d'une narration. Comme celle-ci par exemple : elle est « amoureuse » de lui qui est « amoureux » d'elle et la belle rose les unit ; mais, hélas, cela se décompose et tout tourne à la tristesse. Rideau.

Je caricature sans doute. Mais telle a été ma perception du côté théâtral de ce spectacle en pleine



canicule romaine. En rentrant, soudain, du côté de Campidoglio j'ai aperçu un homme que les « autres » prennent sans doute pour un « fou ». Il faisait son « teatrodanza » dans cette étuve romaine à la limite du supportable. En feignant de tenir entre ses mains un fusil, il tirait sur le ciel indifférent et immobile, tout plein de chaleur sans pitié. J'ai essayé de comprendre son archétype. En vain. Son théâtre prenait le dessus. Sans scène, sans rideau et sans un public de choix il confirmait la profondeur de l'âme qui s'acharne contre la violence d'un monde superficiel. J'ai mieux compris *De profundis clamavi*. C'est un cri de révolte que tout un chacun porte en lui. Mais rares sont ceux qui osent le porter sur scène. Encore moins nombreux ceux qui le donnent en spectacle sur la place publique. ☐ **W.K.**

RICCARDO VALERI

L'heure delta

5 HEURES
Le partage des eaux. Détachement. Solitude.
L'autre cycle s'amorce.
Moment convexe où affleurent désirs,
sensations.
Fragilité.
Effondrement de l'instant
qui absorbe tout,
l'air de rien.
17 HEURES
Les résidus de la journée s'amoncellent. Delta.
Cueillir l'instant rose. Flamboiement du temps
par la porte vitrée.

Geyser éclaboussant les murs gris perle.
Concession baroque.
17 heures,
heure choisie.
Je m'en tiendrai
à ce moment
comme à une balise
dans le délié d'une
parole
enfin rendue à sa nudité.
Écrire.
À quoi bon ?
Trop de bavardage, trop de rumeurs.
Trop.
Graver dans l'abîme. Gravir l'abîme.
Oser dire le doute trompeur qui baîlle sous
l'écorce.
Le contourner.
Le retourner comme une fille sur la mousse
du bois.

Fulvio Caccia

Polish Theatre

Marianne Ackerman

WARSAW —The Palace of Culture is a monstrous stone edifice dominating acres of central Warsaw, its main tower pointing at heaven like a giant hypodermic needle. Built by the Soviets after the Second World War and, therefore, much despised by the locals, the Palace offers the best view of Warsaw, so the old joke goes: From the tower you can't see the Palace of Culture. On a chilly afternoon last March, a crowd is waiting outside for the first Warsaw performance of Dostoyevsky's Crime and Punishment from the Stary Theatre, one of Poland's best. When the huge wooden doors finally swing open, an angry woman with no ticket overpowers the meek attendant and rushes past, determined to press her case before a higher authority.

The bookshelves of every Polish intellectual contain a well-worn copy of Dostoyevsky's philosophical novel about a young Russian student who murders an old woman and is driven by guilt to confess. Stary Theatre's adaptation is the most sought-after ticket at Warszawski Spotkania Teatralne (Warsaw Theatre Meetings), a two-week gathering of the best recent productions from the theatres outside Warsaw. This 17th edition of the festival is also the first time the state has allowed it to happen since the tanks rolled through Warsaw in December, 1981, putting a swift end to the freedoms enjoyed under Solidarity, the national trade union movement. At its peak, Solidarity had wide support from theatre artists. When it was outlawed, most of the 100 state-subsidized theatres were shut, controversial artists fired and censorship tightened.

The excitement around Stary's Warsaw appearance is heightened by the appearance of film-maker and director Andrzej Wajda, who adapted and directed Stary's production. Best known in the west for two films about Solidarity, Man of Iron and Man of Marble, Wajda has a greater reputation in Poland as a man of the theatre. He's also known as a consumate politician. Unable to speak any foreign languages, he hasn't, like other Polish artists, converted an international reputation into a career abroad. Miraculously, for 20 years he has continued to work and find state funding for big films at home, while maintaining an impeccably clean reputation among Polish dissidents. Wajda has a talented nose, says a Polish film critic. It leads him along that fine line to discover both what the public wants and what the state will permit.



Premiered three years ago, his 1984 adaptation of Crime and Punishment has enjoyed ecstatic reviews in Edinburgh, Paris and Berlin, but is only now arriving in Warsaw. In a converted rehearsal hall deep inside the Palace of Culture, a hundred people sit on hard benches, the major compensation being living-room intimacy with two extraordinarily good actors, Jerzy Radziwilowicz and Jerzy Stuhr. On opening night, Wajda appears on stage after the applause. In a low voice full of portent, he apologizes to the crowd for taking the play across European before visiting Poland's capital. When Wajda tells them Stary Theatre insisted the production would play only as part of the revived festival, Polish audiences understand they have him to thank for this one same step to normality.

A skeptic might point to other factors holding back the festival's revival. More than one Polish theatre critic told me there haven't been enough great productions since 1981 to make a festival worthwhile. In the face of economic disaster, the state may also have considered the cost. But this is Poland. A major theatrical event requires a whiff of politics. So, score one moral victory for Wajda. Score a few points too, for the regime, which now takes credit for loosening up a little.

In this freest—or maybe most disorganized—of Eastern Bloc countries, artists occupy a narrow, infirm ground between the regime and their public. If they don't blatantly offend authorities, they can work steadily in well-funded state theatres, tour abroad and generally enjoy a higher social status than any other group in Polish society. But the theatre-going public has its say, too. During the 18-month life of Solidarity, the theatres were empty, the public obsessed by drama happening in the streets. Now, audiences are coming back to a forum that for hundreds of years has engaged them in debate, sung hymns to tradition and, using a complex system of code and allusion, talked about unmentionable issues. In Poland, it is the mission of theatre to remember tradition and examine the nation's fate. Like all missions, it's a heavy burden, one that both strong individualists and ambitious careerists would sometimes like to lay down. But the public demands fidelity.

At the time of Martial Law, actors, directors and writers waged a spontaneous boycott against television and radio, two media seen as solidly linked with the mass firings, jailings and general whitewash of the truth by the regime. Since then, the state has made a few concessions and time has passed so that most of the best-known artists are back on air. When the outspoken director Gustaw Holoubek broke with the boycott last winter, he told an interviewer he'd wanted to return for awhile, but dreaded the name-calling and hate mail his action might evoke. Now it seems, the sting is gone. The morning after Holoubek's TV appearance, he didn't find shit on his doorstep, the way others did when they appeared too soon after "The War", as Poles call Martial Law.

As we sit in the shadow of Cracow's magnificent Wawel castle, a 14th-century monument to the splendors of Polish culture, my young journalist friends are discussing—as they so often do—artistic careers: who is working, winning prizes, allowed to travel abroad. I can't resist: "For communists, you Poles are awfully competitive." Elzbieta is gravely offended, sincerely hurt: "Oh

dear. Do you really think of us as communists?"

On three trips to Poland, after numerous interviews, bottles of vodka, dinners and ordinary encounters with the same kinds of people who populate my life in Montreal, I have never actually met a communist, nor anyone with a nasty word to say about capitalism. I have never met anyone with a good word to say about the regime, although with the exception of one woman who runs a private hat shop in downtown Warsaw, all of these people work for the state. Poland is a nation of dissidents. Next to the weight of centuries-old Polish nationalism, laced with fear and loathing of Russians and Germans (the former tempered by a love of Russian literature and panSlavism), this current mess, a.k.a. Socialism, is nothing new. Nor is it much of a threat to a class system that makes Britain look like a pioneer frontier. The great leveller in Poland is not social policy but ordinary chaos, economic fiasco, battle fatigue. There are long line-ups at taxi stands; cruising car by-pass us all. Periodically, everybody's phone stops working. Chernobyl dust fell democratically.

The key to comfort in Poland is earning foreign currency, which can be kept legally in an interest-earning bank account, traded on the black market (where $30 US equals the average monthly professional salary) or spent in a chain of government-run shops selling imported goods and made-for-export Polish products, the state's goal being to earn hard currency. Private shops cater to the urban sophisticates' passion for foreign styles. And contrary to popular myth, nobody ever offered to buy my jeans, though one well-dressed woman wonders why I still wear them.

What cannot be bought is freedom of movement, and therein lies one of the greatest indignities of being Polish. Private passport are kept by the state, given, as a favor not a right, to citizens sent out on official business, or invited out by someone in a foreign country. Regardless of the Polish visitor's age, status or resources, the host must agree to take full responsibility for their welfare while abroad. Pitted against a bad case of travel-lust that beats in the veins of every Pole, bolstered by the incredible purchasing power of even a little foreign currency, this invitation business is a major driving force in culture. The implicit goals behind the work of every ambitious Polish theatre is two-fold: to present an artistically sound, politically significant (but not dangerous!) work to the home audience, and to get invited abroad. Compared to the Polish theatre artist's desire to tour in the west, the lure of a commercial hit for their North American counterparts is a trifle. What makes Polish theatre run? Public morality. Private necessity. The stakes are high, the pressure enormous. So different from the marginal status and stakes in North America.

After Wajda, the most sensational theatrical event at the Warszawskie Spotkania Teatralne was the latest performance art spectacle by Janusz Wisniewski. At 38, intensely handsome, with a voice like buckwheat honey and a shy, tortured manner his women must find tragically easy to forgive, Wisniewski is the star of the '80s. Before 1981, he struggled along directing the usual repertory Polish plays and foreign classics. Then he did a 60-minute performance art piece called *The End of Europe* at Teatr Nowy in Poznan, a wild, panting, musical mime work involving hundreds of figures from European literature which ended with the crowd in a circle chanting "America, America". *The End of Europe* took the Grand Prix at the Théâtre des Nations festival in Nancy, France, played to acclaim in Edinburgh, kept Wisniewski and Co. on tour for months—and shored up Teatr Nowy's relationship with the regime.

Wisniewski's long-awaited follow-up, presented at the Warsaw Meetings, is called *The Sick Man's Prayer at Dusk*, similar in style to *The End of Europe* but mixing motifs from *Pinocchio* and the *Prodigal Son*. His Polish critics say he has stolen too much from Tadeuz Kantor, the visual artist whose orgiastic works with his company, Circot 2, are considered landmarks of contemporary theatre. They say Wisniewski's golden-boy treatment by the regime is a natural result of his staunchly apolitical attitude. Wisniewski replies philosophically, that politics are only a small part of human existence and in the long haul of human history, not so important. He's interested in biblical themes, in transcendence. His Polish-speaking fans say the words aren't important as 30 actors dressed as puppets stomp, float and groan their way along a frenzied musical score. Set inside a box-like frame, the entire macabre spectacle feels like an overblown child's toy in the hand of bad fairies. A visual sensation as memorable as a din, a firecracker



or a human painting, Wisniewski's work lacks the engagement of great theatre, yet it clearly has geist.

Since the Second World War, Polish theatre has produced 40 *Hamlets*. In the Danish Prince's dilemma Poles find a perfect reflection of the nation's philosophical and political paralysis. (It probably helps that Fortenbras paid Poland the immortalizing compliment of invasion. After Yalta, every mention counts.) Shakespeare is Poland's most produced playwright. Critic Jan Kott built an international reputation writing about how classics can seem (or be made) to respond to contemporary events. This timely relevance of classics was demonstrated at the Theatre Meetings by Calderon de la Barca's great 17th-century tragedy, *Life is a Dream*, also by Stary Theatre. Not only does the Spanish play seem to talk about current dilemmas, but it is actually set in Poland. The complex, philosophically rich plot turns on a Catch-22 premise: a prince is born under an evil omen and is kept in prison by his fearful father. Finally given one chance to rule, his frustration explodes in rash action. He is sent back to jail and told freedom was a dream. This dramatic debate about political legitimacy and freedom is a natural stand-in for Solidarity and all other ill-fated lunges at self-rule that have dotted Polish history. The Stary Theatre's production uses historical costumes that situate the action at politically important points in Polish history. The final scene leaves the hero on stage alone, dancing a familiar Polish folk dance, a powerful spiritual affirmation after what has been, in the context of recent events, a bleakly truthful summary of what sociologists call "the Polish Complex"—an excess of romantic recklessness in the face of opportunity for change.

I've spent a couple of dozen evenings with Polish theatre now, but the prince's dance at XVII Warszawskie Spotkania Teatralne seems the best single image of that theatre in Poland is all about: the war is lost, but the struggle for survival and dignity is far from over. It is tragedy suffused with the light of Dante, not a happy ending by any means, but powerful and resolute. Two hours after seeing Wisniewski's *Sick Man's Prayer at Dusk*, I am standing in line for a taxi outside the central train station, exhausted by jet-lag and freezing in a foolish spring coat. Near the point of tears. Furious but philosophical. To come here once reveals curiousity. But three times in two years? No, I do not have any polish relatives! Nor do I wish to lose my place in line, so stubbornly do not leave to telephone friends. I wait, advancing slowly, to first place. A small, beat-up diesel-powered car arrives. Two nuns behind me shout something at the driver. They get in. The car spin off. Several people find this funny in a dark, ironical, Polish way. But they have not been waiting so long, or come so far... Then again, maybe they have been waiting so long and are so used to waiting that the sight of two flying nuns is better than a quick lift.

In this mad country, where people go to church to get the news and read the newspaper for laughs, theatre-goers are megalomaniacs and, in the best sense of the word, thoroughly provincial, ready to believe that the great themes of literature and history speak about their life and times. They think *The Cherry Orchard* and—for heaven's sake!—*Hamlet* are about them. Maybe that's what brings travellers without Polish relatives back here. To learn how to wait. How to laugh in the dark. Think metaphorically. Have one's belief in theatre as an important social force shored up, the way struggling movie moguls might tour Beverly Hills for inspiration. After the vast freedoms and unrealized potential of Canada, where all is possible but not very probable, Polish theatre is a spa for the soul, a necessary brush with the dark side. Morality is in the air, necessity in every step. □

Marianne Acherman, former theatre critic for the Gazette, is a free-lance writer living in Montreal



Between affirmation, horror and exile

Some new ways of seeing the Latin American reality on stage

Sergio Martinez

« Where are we going to look for models? We are independent but not free, we own the land, but not our own destiny." These words were said by Simon Rodriguez [1] a Venezuelan-born educator who had Simon Bolivar as a student, and who also exerted an important influence on the whole process of Spanish-American independence from its European colonial power.

The question is certainly pertinent when we examine the development of Latin American culture from the nineteenth century until now. Theatre, being one of the oldest expressions of artistic creativity in the Latin American continent, has not escaped the innumerable attempts on the part of the cultural elites to make it dependent on foreign models. The French and other European influences, and then the American overwhelming cultural impact, certainly had their effects on the way in which theatre developed in that continent. However, the last twenty years have also witnessed a great change in the way the Latin American theatre approaches its subject as well as in the content of its message.

One could say then, that there has been a search for new ways of reflecting on the Latin American reality. There has been a need to simplify the elements to the extent of making theatre a very intimate way of expressing a message. The audience is no longer in big theatres, but rather in small union or church halls. This makes theatre an alternative to the official culture and entertainment provided by government-controlled television.

This search is still going on, and some of the findings are evident in the recent Theatre Festival of the Americas held in Montreal in June. Perhaps, we can examine this process of search in three basic dimensions where the essential parameter is a political one.

The Dimension Affirmation

The Brazilian play *Macunaima* based on a novel by Mario de Andrade and adapted by Jacques Thériot and the Grupo de Arte Pau Brasil, comes to mind as a good example of this political dimension of affirmation. One could say national affirmation but even that can be short of translating the whole intention of the play. Written in the 1920s, the novel could be considered as an early attempt to express that "magic realism" that today characterizes Gabriel Garcia Marquez's works. In fact *Macunaima* is an incursion into the soul of a new country, emerging amid an economic crisis. This also comes at a time when the contradictory forces of city and jungle, industrial and rural life, technology and magic, seem to approach collision. Macunaima, born in an Indian tribe in the Amazon, deals with a number of magic elements until his fate makes him confront his mother whom he will kill. This symbolic event means also his uprooting, since then he would start a journey across Brazil and other parts of the world. The episode that marks the beginning of this search and journey is in a way the search of the whole nation, the aboriginal Brazil first, the one suppressed and decimated by the European colonization. But, as Macunaima becomes a "city man" it becomes more an more the process of affirmation of a modern Brazil. It is here that the magic of the jungle combines with the technology abruptly invading the virgin territory, and the European art which is represented by the opera singer and the "live" Greek statues.

Macunaima's extensive use of nudity as a dramatic element is also an interesting phenomenon to mention. It certainly goes against the moral restraints of Western colonization imposed upon the Indians. An affirmation of the skin, its colour and its texture, over the disguises under which the Latin American body has been presented to make it part of the Western (colonial) world.

• • •

But here, affirmation does not only refer to national identity. The affirmation of being a woman is an issue in Latin America as well. *Las Dos Fridas* (*The Two Fridas*), written by Abraham Oceransky and performed by Maria del Carmen Farias and Barbara Corcega, from Mexico, are a good example of this affirmation of female presence in the Latin American theatre.

The play is based on the life of Frida Kahlo, a Mexican painter who was a member of Mexico's Communist Party. Amongst others, she met Léon Trotsky, the exiled political leader. This was a difficult period in her life, dealing with a painful illness and at the same time being married to Diego Rivera, a great master of Mexican muralism as well as an unfaithful husband.

A play of complex emotions, *Las Dos Fridas* communicates in an intimate, introspective manner with a sense of affirmation that the audience cannot ignore. As Barbara Corcega, one of the players, put it during a conversation: "Frida did not want to be the appendix of any man; however that does not mean that she could not have attitudes of tenderness and love, and that is also important in order to understand her pain." Maria del Carmen Farias, the other Frida in the play, added that "despite this, Frida could transcend her personal pain and sublimates into art." This is an affirmation of just how difficult being a woman with a lucid consciousness could be in the 30s and 40s in Mexico. The play, on its own, is a powerful affirmation of that female identity in a continent where women have still a long way to go to reach some degree of equality.

The Dimension of Horror

"To fight your enemy you have to know him well... try to understand his motivations, the perspectives from which a man consciously believes that the kidnapping of an infant has actually saved it from the 'malevolence' of its parents", says Eduardo Pavlovsky Pavlovsky is an Argentinian playwright and actor whose work, *Potestad* (a word that could be translated as both, parental jurisdiction as well as power) offers a disquieting psychological insight into the horror of political repression.

This dimension of horror as reflected in a play like *Potestad*, has also been one of the dimensions accompanying everyday life in most parts of Latin America during the last two decades. Pavlovsky reformulates that sense of horror. In stretching the mechanism of identification with the protagonist, he causes a delayed reaction of disgust in the audience when the true nature of the father's relationship to her adopted daughter is known. The feeling of sympathy then vanishes and is replaced by confusion and horror: the father had in reality taken away the girl from her parents (executed by the military as "subversives") and raised her as his own daughter (his wife could not have children). His connections as a doctor working for the military had solved all the other legal problems. It was not until the return to democracy, and the tracing back of missing children by the relatives of victims, that his world collapsed. In anger, he blames the country for his fate, without any consideration as to whether what he had done was morally reprehensible or not.

The Dimension of Exile

The last dimension is represented by a type of theatre that takes place outside the Latin American continent—Canada. Alberto Kurapel, actor, playwright and director says: "Making theatre *from* a situation of exile is different from making theatre *in* exile. The first is an expression of the conditions in which we live, which in turn modify language and gesture. Making theatre *in* exile, on the other hand, could mean producing anything that is susceptible to entertain (something legitimate too)."

Kurapel's *Off, Off, Off, ou Sur le toit de Pablo Neruda* is a surrealistic approach to the desintegration of reality that happens in a situation of exile. Exile, another dimension of recent Latin America's political life, has added new ways of seeing reality. This involves assessing the place of that continent in the world. As well, it examines the place of that Latin American person who, from a social environment of activism and ideological engagement, falls into a milieu controlled by other categories where he or she is likely to become a non-entity.

Kurapel's rejection to play "by the rules" and instead to submerge himself, and with him the audience, into the surreal world, makes a good summary of this political dimension where theatre and reality reach their off-limits centre of gravity, and where—like in a dream—impossible things seem now possible.

• • •

Probably these three political dimensions in which we categorize some of the plays we saw during the Festival are not conclusive. They can be said, however, to reflect the social concerns of those making theatre south of the Rio Grande.□

Sergio Marinez is a Chilean-born teacher and journalist, who currently teaches Psychology and Humanities at Centennial College in Montreal. He is also a correspondent in Canada for the Chilean magazine Analisis.

Notes

1. Simon Rodriguez, *Sociedades Americanas*, cited by Eduardo Galeano, *Memoria del Fuego* (vol. 2, *Las Caras y las Mascaras*), Siglo XXI (Buenos Aires, 1984) p.233.



The First Days

the first days were the hardest
the commandant beat us about the face or wherever
it was hard too to recall from where we had come

but soon we grew accustomed
the heat was no longer so unbearable
sometimes the commandant could be bribed
with a few cigarettes the devils would turn down the flame

finally it was hard to imagine that things had ever been different
that somewhere there was a purgatory maybe even a heaven
some people told us the most horrible stories
of the suffering that awaits us should we not support the commandant

translated by Wojtek Stelmaszynski

Krzysztof Ostaszewski

Le théâtre expérimental québécois : clameur de la salle

Gaëtan Perron, Michel Peterson

Une curieuse coutume voudrait perpétuer — dans une société marquée, disent certains, par le libéralisme et la tolérance — l'idée selon laquelle le spectateur ne serait qu'une pauvre gourde qu'il suffirait de remplir. Sans doute ce dernier, dont le rôle se réduit d'ordinaire à la contemplation béate ou à une contribution dont les modalités sont fixées à l'avance par la mise en scène, a-t-il droit d'affirmer qu'il n'est pas toujours dupe du jeu auquel il est tenu d'assister dans le mutisme. Bien peu d'intervenants de ce groupe essentiel à la survie de la communauté théâtrale ont eu l'heur de participer aux discussions à propos du travail des troupes québécoises de théâtre expérimental. C'est donc de la salle, ce lieu où le public devient privé, que cherchent à s'élever nos voix.

Or au Québec, le théâtre semble bien en chair. On peut, selon nous, en déceler les signes dans le fait que la pluralité des voix et la fertilité des corps rompent avec violence l'espace idéologique de la représentation. Seulement, ces affirmations soutenues de brisures insoutenables ont de quoi inquiéter : cette énergique fécondité n'évoquerait-elle pas l'impuissance de notre théâtre à se constituer en tant que lieu autonome ? Ne singerait-elle pas une explosion discursive se résorbant en implosions aphasiques ? Nul doute quant à la souplesse exceptionnelle des pratiques théâtrales québécoises des vingt dernières années ou quant à l'opulence des utopies qui les sustentent. Une fixité menaçante guette cependant une telle flexibilité. Trop domestiqués par une hardiesse refoulant l'instance critique qui leur permettrait justement de se manifester, les voix et les corps pourraient bien s'être à la longue transformés en une sorte d'hyperréalité par trop lumineuse. Ainsi nos doutes ne surgissent pas d'un questionnement à propos du fait que l'avant-garde québécoise des années 80 ait évolué vers une historicisation et une institutionnalisation probablement souhaitables dans la mesure où celles-ci constituent son unique moyen d'atteindre à son plein régime. Ils naissent plutôt d'une interrogation relativement à la valeur cognitive et aux stratégies utilisées par le théâtre expérimental afin de se distancer de sa propre scène. Quelques troupes semblent d'ailleurs problématiser le procès esthétique en tant qu'il pourrait bien constituer l'un des moments où s'articulent les rapports entre le texte et le corps, entre l'écriture et le désir.

L'Eskabel : Adieu Artaud

L'Eskabel, animé principalement par Jacques Crête, est l'une de ces troupes. Malheureusement, les réalisations qu'elle nous a jusqu'à maintenant présentées sont bien loin d'être à la mesure de ses prétentions. Dans sa réponse à un questionnaire de la revue *Jeu*, Crête affirmait avec fatuité : « Notre apport à la création théâtrale au Québec est incontestable. [1] » Mais que l'on se souvienne de l'adaptation du *Moine de Lewis raconté par Antonin Artaud* présentée en mai 1985 ou encore des *Larmes amères de Petra von Kant* de Fassbinder (1986), et l'on se rendra compte que la linéarité de la lecture des œuvres interprétées empêche la troupe de *l'Eskabel* d'accéder au dépouillement scénique qu'elle préconise. Peut-on vraiment parler d'épuration de matériau théâtral tout en favorisant une sorte de pléthore technologique du reste mal contrôlée (effets d'éclairage, scènes multiples, effets musicaux et sonores) ? Quant aux comédiens souvent plus ou moins doués, ils semblent n'avoir pas pris en considération que l'*athlétisme affectif* d'Artaud ne correspond nullement à une gymnastique acrobatique ou ésotérique mais qu'il vise au contraire à intensifier leur densité intérieure. En outre, le souffle artaudien n'a pas pour but et pour effet l'effort ou le râle apoplectique. Le souffle, en permettant de tracer la carte géographique des sentiments dans le corps, doit avoir plutôt un effet aussi intense que celui de l'effort de l'athlète. On voit donc pour quelles raisons les corps, à *l'Eskabel*, n'arrivent jamais à se manifester dans la représentation.



La Veillée : réalisme mimétique

Pour le théâtre de *la Veillée*, dirigé par Téo Spychalski, la signifiance des corps se produit à même la matérialité de la scène, des textes. Prenons par exemple *Dans le petit manoir* de Witkiewicz. Malgré l'indéniable qualité du spectacle, le sentiment tragique qui devrait être provoqué, selon Witkiewicz, par la prise de conscience du fait que l'homme n'est qu'une simple monade biologique perdue dans les flots de la Multiplicité, n'est pas vraiment éprouvé par le spectateur. Et pour cause, puisqu'on sait que, pour Witkiewicz tout comme pour Strindberg, les répliques en apparence sans rapport avec la structure discursive des dialogues et qui ressortissent en fait à une logique onirique impossible à assumer dans le réel, sont re-signifiées à tel point Mais ce qui constituait la faiblesse majeure de *l'Eskabel* (la linéarité de la lecture des œuvres) acquiert ici une vigueur qui conduit de nouveau à un nivellement excessif par *la Veillée* que la représentation tourne au réalisme mimétique. Pour Witkiewicz, l'inadéquation d'une réplique à celle qui la précède exprime une sorte de fatalité extérieure et transcendante : la forme pure. La tragédie se fonde donc, pour le dramaturge polonais, sur un sujet purement formel qui ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même, c'est-à-dire sur un sujet dont le point nodal de l'ego subvertit sa reconnaissance dans l'univers référentiel. Ainsi, la mise en scène de Spychalski, en aplanissant la polyphonie sans rythme des discours, tendait à réintégrer la praxis comme moteur de la fable dramatique. Si, dans le cas de *l'Eskabel*, les tensions réunissaient le corps et le texte au moyen d'une dissonance rendant saumâtre un spectacle pourtant censé nous projeter dans le non-dit, ces mêmes tensions, en ce qui concerne le théâtre de *la Veillée*, n'arrivent pas plus à nouer l'écriture et le désir. Tandis qu'à *l'Eskabel* les corps se broyaient eux-mêmes au contact d'un texte pratiquement liquidé, à *la Veillée* le corps broie tout simplement le texte.

Ronfard et Maheu

Nous sommes donc en droit de nous demander ce qui se passe lorsqu'un metteur en scène effectue un triage dans une série de textes afin que les corps acquièrent une nouvelle souveraineté. En mars 1986, Jean-Pierre Ronfard et Gilles Maheu reprenaient pour la seconde fois *Le Titanic* créé d'abord au mois de juin 1985 dans le cadre du Festival de Théâtre des Amériques. Dans le programme, les spectateurs pouvaient lire ce qui suit : « L'analogie est le terrain du mythe. C'est aussi celui du théâtre. » Formulation ambiguë mais qui n'est pas sans rappeler ce qu'affirmait déjà Ronfard, voilà déjà une dizaine d'années, au cours d'une entrevue qu'il accordait à la revue *Jeu* : « Pour que le théâtre devienne véritablement une fête, il faut explorer une mythologie qui puisse être partagée par l'ensemble des spectateurs. [2] ». Il faudrait ici s'interroger sur les implications pour le spectacle de l'équation posée par Ronfard — et assumée par Maheu. Notre question porte, non pas sur l'axiome de départ, mais sur le passage du terrain du mythe à la scène du théâtre. Ronfard et Maheu tomberaient-ils sous les coups d'Anaximandre ?

Il est certain que la logique du mythe apparaît semblable à celle de l'analogie et, dès lors, à celle de la multiplication anarchique. Pourtant, la réactivation d'un mythe à l'intérieur de l'espace théâtral dans le but de célébrer la fête du renversement des valeurs politiques, technologiques et scéniques prend, chez Ronfard et Maheu, une allure singulière. Elle s'opère sur le mode de l'ironie qui prétend se donner, dans *Le Titanic*, comme confrontation alors qu'elle n'est en fait qu'une identification régressive. Dans le face à face ironique, existe-t-il vraiment une différence ? L'ironie procèderait-elle d'un même absolu ? Serait-elle, dans *Le Titanic* (ou à la *L.N.I.*), mouvement de la fixité, illusion pure et simple ? Paradoxe : l'illusion est, comme la représentation, l'autre du même. La représentation, la mimésis, sont ici du côté des comédiens alors que l'illusion se situe sur celui des spectateurs. On comprend donc que ceux-ci, buvant du vin mousseux à bord d'un vaisseau moribond, soient confortablement installés dans un lieu non-critique, au centre même de la représentation du mythe, plutôt que placés dans un espace permettant au conflit d'éclater. Pourtant, Grotowski n'avait-il pas déjà montré que « l'identification d'un groupe avec le mythe, l'équation de la vérité personnelle, individuelle, avec la vérité universelle, est virtuellement impossible aujourd'hui [3] » ? *Le Titanic*, pressé d'arriver à bon port celui de la catastrophe, coule sous le poids d'une logique identificatoire fagotant les corps d'un patch-work textuel funambulesque.

À l'éclectisme épique et instruit de *Vie et mort du roi boiteux*, Ronfard substitue maintenant le syncrétisme du *Titanic* où l'universalisation des langages participe d'un pur jeu combinatoire débouchant à la fin sur une sorte de dramaturgie contradictoire puisque « des combinaisons très différentes les unes des autres, mais présentant un même coefficient de dysharmonie et de déformation, seront perçues comme identiques [4] ». Si Ronfard et Maheu se sont commis avec un *work in regress* à tel point délétère, c'est bien parce que leurs optiques théâtrales se rejoignent en ce qui a trait au désir de transgresser radicalement l'historicité de la scène — le premier par des textes menant à la diaspora sémiotique, le second par une pratique scénique mimant un système mytho-poétique où les corps s'effondrent et se trouvent réappropriés du même coup par le texte. On se souvient qu'avec *l'Homme rouge* (1982), Maheu avait pourtant réussi à nous offrir une forme de langage théâtral par laquelle la parole érigeait un cadre imagier afin que le corps s'y déploie pour le déborder. Alors que l'homme rouge effectuait un trajet qui avait pour destination le soma, les passagers du *Titanic*, à cause d'une trop grande prégnance du logos, sabordent leur propre corps pour l'insignifier.

Sont-ce là les preuves qu'un retour au texte doit sans doute passer par l'établissement d'un rapport dialectique avec le corps ? Cela reste à penser. On peut en tout cas prévoir que ces réinvestissements continuels habiliteraient le théâtre expérimental québécois — tant son versant esthétique que son versant politique — à se donner enfin une scène sur laquelle textes et corps se cramponneraient l'un à l'autre pour éviter que sombre notre dramaturgie. □

NORMAND COUSINEAU

Notes

1. **Jeu 36** : 1985. 3, p. 54.
2. « à la question : Jean-Pierre Ronfard », **Jeu 3**, été-automne 1976, p. 67.
3. **Vers un théâtre pauvre**, Jerzy Grotowski, Lausanne, l'Âge d'Homme, p. 22.
4. « Précisions sur la forme pure au théâtre », **Cahiers Renaud-Barrault**, Paris, 1970, p. 46.



Festival de théâtre des Amériques

Francine Pelletier

Risqué. C'est ainsi que le deuxième Festival de théâtre des Amériques a été conçu et c'est ainsi qu'il s'est déroulé. Contrairement à la programmation de 1985, qui se voulait davantage une introduction générale, donc assez classique, au théâtre sud et nord-américain, celle qui se terminait le 7 juin dernier s'est réalisée sous l'enseigne de l'expérimentation et de l'innovation.

Innovation par la forme d'abord : on pense à la performance multimédias de Meredith Monk, à l'éclatement scénique dans « This is What Happens in Orangeville »... Mais innovation aussi de par les sujets abordés : l'ère nucléaire, et le désabusement qui l'accompagne, thème qui hante l'Amérique du nord, et l'affirmation d'une identité nationale, qui préoccupe l'Amérique du sud, ont encore été peu exploité sur scène. Plus nouveau encore ou, en tout cas, jamais si brillamment intégré aux arts de la scène, tout le phénomène du « transculturel ». « The Angels of Swedenborg », « Hamlet-Machine », « La Trilogie des dragons » sont autant d'exemples de cette perméabilité grandissante entre différentes cultures, de ce qu'on pourrait appeler le « global theater ».

Mais l'innovation que j'ai retenue parmi toutes se situe à un tout *autre niveau ! C'est l'érotisme*. Thème risqué par excellence puisqu'une nouvelle loi fédérale sur la pornographie rend désormais toute « représentation sexuelle explicite »... répréhensible.

« Je ne suis certainement pas partie à la recherche de l'érotisme », explique en entrevue la directrice du Festival des Amériques, Marie-Hélène Falcon. Pas plus qu'à la recherche des femmes, d'ailleurs, et pourtant, femmes et érotisme se sont retrouvés en force lors de cet événement. Comment l'expliquer ? « Pour chacun des festivals de théâtre pour lesquels j'ai travaillé, poursuit M[me] Falcon, il y a toujours, au bout du compte, une sensibilité qui s'en dégage, un espèce de reflet de l'époque que nous vivons ».

La présence des femmes, ça se comprend, on se demande même pourquoi elles ne sont pas encore plus nombreuses. Mais l'érotisme ? Selon Marie-Hélène Falcon, il s'agirait d'une conséquence inévitable — d'une société « poussée jusque dans ses derniers retranchements », une préoccupation, en fait, très « fin de siècle ».

Les Grecs auraient donc eu raison d'associer Éros (dieu de l'amour) et Thanatos (dieu de la mort) : la mort ambiante ramène spontanément à la vie. Mais ce concept comporte un danger : celui de confondre mort et sexualité. Au siècle dernier, les Romanti*ques en ont d'ailleurs fait une spé*cialité, ouvrant ainsi la porte à l'industrie pornographique des temps modernes.

Heureusement, l'érotisme qui s'est manifesté lors du Festival des Amériques n'était généralement pas entaché de cette morbidité toute romantique. Exception faite de « Balzac », du Théâtre de la Veillée, une pièce qui n'a pas su éviter le mépris qu'affiche le romancier lui-même face aux femmes et donc, face aux rapports sexuels. Mais il s'agit d'une exception. Autrement, l'érotisme présenté était vibrant, osé et sans faux scrupules.

Le meilleur exemple est sans aucun doute « La Soirée des murmures », présentée par le Théâtre expérimental des femmes de Montréal. Piquée au troisième Festival de créations de femmes qui, l'année dernière, consacrait tout son programme à la question de l'érotisme au féminin, cette « Soirée » prenait la forme d'un gigantesque « peep-show » donné par plus de 50 femmes artistes : performeuses, comédiennes, danseuses, culturistes, peintres. Déambulant de cubicule en cubicule, le public pouvait donc voir, parfois participer, à des manifestations érotiques en tout genre. « Le lit », par exemple, un des grands succès de la soirée, invitait les gens à monter un à un dans un grand lit mœlleux. Là, trois femmes en *négligé ne demandaient pas* mieux que de vous gaver de raisins, vous masser les tempes et, surtout, vous chuchoter des textes « cochons » à l'oreille...

Étrange étrangeté

« On m'a demandé de choisir entre un texte descriptif, étrange ou cru », a dit, après une séance, un client fort satisfait. « J'ai choisi étrange, j'étais trop gêné pour dire cru ».

Mais le public trouve-t-il cela érotique ? « Oh, oui », a répondu une jeune femme, venue manifestement pour ça. « Mais ça prend du cran venir ici... On a encore trop peu tendance à associer femmes et érotisme ». Une femme dans la quarantaine, elle, jugeait le tout plus esthétique qu'érotique. Et un jeune homme d'Ottawa pensait que c'était décidément sensuel mais pas érotique. « C'est très féminin », précisa-t-il, regrettant cette confrontation directe, ce corps à corps plus agressif, qui caractérise l'érotisme masculin.

Seulement un homme, à venir jusqu'à maintenant, a voulu remédier à ces lacunes en se précipitant sur une des performeuses, qu'il tenta d'embrasser. Malheureusement, explique une des directrices du TEF, Ginette Noiseux, « le public confond encore l'érotisme et la pornographie ». Mais heureusement, le public de théâtre, lui, a généralement très bien réagi. « La *réaction est incroyable, meilleure* encore que l'année dernière, poursuit Ginette Noiseux. Les gens, les femmes surtout, sont parfois troublés mais, de toutes façons, ils en redemandent. » *

La police, elle, s'est montrée plus réservée. Elle n'a pas voulu émettre un permis au TEF leur autorisant de peindre des dessins érotiques sur les trottoirs. Il faut croire que les forces de l'ordre, même au Québec (où les mœurs, tout le Canada le dit, sont plus... relâchées), ont pris la nouvelle loi sur la pornographie au sérieux. « Il ne nous reste plus qu'à déménager le spectacle à la frontière américaine », d'ajouter l'autre directrice du TEF, Lise Vaillancourt. « Ainsi, on aiderait les douaniers à faire la différence entre l'obscénité et l'érotisme ».

Certes, la représentation ouverte de la sexualité semble de plus en plus une affirmation de liberté dans cette province, sinon dans ce pays. « Un oiseau vivant dans la gueule », de Jeanne Mance Delisle, en est d'ailleurs un autre exemple. Cette « tragédie du désir », d'après la description qu'en fait l'auteure elle-même, passe par un langage et des gestes très explicites. Le titre, d'ailleurs, est une métaphore sexuelle très claire. « Je ne me censure pas, dit l'écrivaine, ni dans la vie ni dans l'écriture ».

Mais il n'y a pas que les productions québécoises qui se sont signalées en matière d'érotisme. Il y a, bien sûr, les spectacles brésiliens. Une des révélations de ce Festival, « Macunaima », nous en a d'ailleurs mis plein la vue. Voici une orgie de corps nus qui défilent devant vous, tantôt masculins, tantôt féminins, tantôt huilés, tantôt poudrés, se métamorphosant de guerriers en carnavaliers, d'Amazones en statues... Il ne s'agit jamais, pas plus que dans les productions québécoises, de sensationnalisme ou de gratuité. Mais pour les Brésiliens, l'érotisme ne constitue pas une démarche en soi.

« Nous n'avons pas l'érotisme en tête lorsque nous préparons un spectacle », d'expliquer la comédienne Marlene Fortuna. « C'est une conséquence de la démarche artistique tout simplement. » Cette démarche, le metteur en scène brésilien, Antones Filho, l'a longuement expliquée en conférence de presse. « Il n'y a pas d'art sans liberté, disait-il, et il n'y a pas de liberté sans conscience ». Or, cet « acte de connaissance » qu'est *pour lui le théâtre est le mieux* servi par un dépouillement quasi total. « Je rêve du jour où mes comédiens ne bougeront même plus sur scène », lançait-il.

Qu'on soit de l'hémisphère Nord ou de l'hémisphère Sud, la question de l'érotisme ramènera toujours à une liberté fondamentale. Mais alors que cette liberté-là est prise pour acquise au Brésil, nous sommes, ici, tout juste en train de la conquérir. On peut se demander d'ailleurs si l'érotisme n'est pas devenu notre ultime champ de bataille. À une époque où il n'y a plus d'idéal politique — ou même artistique (car même Hamlet se dit fatigué de jouer Hamlet) — il ne nous reste d'énergie que pour le sexe, semble-t-il.

Alors, profitons-en. Car même l'élan sexuel, dit-on, est éventuellement appelé à disparaître. □

Notes

* « La Soirée des murmures » sera d'ailleurs repris en septembre à l'Espace Go à Montréal.

Philippe Guillaume

Objets-corps

Jaime Bouzaglo 2[e] édition. Pourquoi une deuxième édition ? Parce que le créateur surprend et n'a pas fini de nous étonner. Une imagination débordante, des idées plein la tête et deux nouvelles créations exposées au Centre international du design et de décoration de Montréal, rue Saint-Paul : un tabouret et une chaise.

Dans le numéro précédent de Vice Versa consacré aux métamorphoses d'Éros, Guylaine Dionne nous avait présenté un architecte-créateur de théières, des théières qui ont un corps, des objets anthropomorphiques. Jaime continue, poursuit sa recherche d'objets qui ont une âme ; il en est persuadé, chaque objet possède une âme, et il ne tient qu'au créateur de lui donner un corps avec lequel il communiquera.

Les objets-corps communiquent, et pourquoi pas ! Rien n'est délaissé, tout doit communiquer. Ce qu'il modèle par dessus tout, c'est un corps.

« Mon tabouret est un visage avec un buste, et ma chaise un chat ou un sphinx. Ces meubles prendront des formes que le regard voudra bien lui donner, explique Jaime Bouzaglo. »

Le tabouret se retrécit vers le bas, ce sont deux triangles au milieu desquels trônent deux orifices (les yeux, évidemment, le miroir de l'âme du tabouret) qui permettent d'alléger les coins, un tube (le nez) qui servira d'appui à un pied et le collier qui forme le socle du tabouret. Un visage prêt à recevoir un corps, cow-boy de préférence, puisque le tabouret incite son occupant à s'y installer comme sur une selle de cheval.







La chaise, chat ou sphinx, nous présente de profil sa colonne vertébrale. Comme point de repère, Jaime Bouzaglo l'a habillée d'un col roulé. La structure de la chaise présente des pieds et un corps, et l'individu couché encercle le plateau dans deux bras imaginaires.

Le tabouret et la chaise, exposés au Centre international de design et de décoration de Montréal sont fabriqués à la compagnie Prattex, constructeur de métal, et à l'atelier 13, atelier d'ébénisterie. Les deux meubles sont finis en métal epoxy noir, laqués couleur gris acier et les assises sont en bois.

Jaime Bouzaglo nous a quitté, le temps d'un congé sabbatique d'un an. Il s'est envolé vers son pays natal, le Maroc, prendre un bon bain de symbolisme avant de se lancer dans son nouveau projet... créer des chaussures !

Évelyne Abitbol



Ce qu'il faut lire...

folio